منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



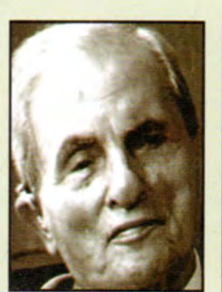
منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

د . سعيد يقطين

الفكر الأدبي العربي

البنيات والأنساق











معالم نقدية

الفكر الأدبي العربي

البنيات والأنساق

الفكر الأدبي العربي

البنيات والأنساق

د . سعيد يقطين





منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

الطبعة الأولى
1435 هـ - 2014 م

ردمك 978-614-02-1165-0



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
هاتف: 537723276 212+ - فاكس: 537200055 212+
البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
هاتف الرياض: 966509337722+
هاتف بيروت: 9613223227+
editions.difaf@gmail.com

إهداء

إلى حفيدي برهان الدين يقطين

وُلد وهذا الكتاب قيد التصحيح،

وأطفال غزة تحت القصف الجهنمي

أملا في عصر آخر تعيشه الأجيال القادمة

بلا خوف من المستقبل.

المحتويات

الباب الثالث:

في الممارسة النقدية العربية

تَمْهِيد

منعطف أدبي جديد

ما تناولته في كتاب "السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة" (2012) كان خاصا برؤيتنا العربية الحديثة للسرد وموقفنا من التحليل السردي، لذلك يأتي هذا الكتاب لمعالجة أوسع وأعم: إنه يتناول طريقة تعاملنا مع الأدب والدراسة الأدبية منذ عصر النهضة إلى الآن بهدف الوقوف على ما يعتور وعينا الأدبي، ويسهم في إعاقة تطوره. كما أن هذا الكتاب يأتي لتوسيع القضايا التي أجملتها في محاورتي مع الدكتور فيصل دراج (2003)، ولتعميقها حول واقعنا النقدي والأدبي والثقافي بوجه عام، وآفاقه الممكنة والمحتملة.

منذ نهايات التسعينيات من القرن العشرين وبدايات الألفية الجديدة بدأت تتعالى بعض الأصوات في الغرب تنادي بأزمة الأدب وبأنه في خطر، ووجدت لها بعض الأصداء في الوطن العربي التي باتت تنادي بدورها بموت النقد الأدبي ونهاية السرديات وانسداد الأفق الأدبي.

مثل هذه الصيحات ليست غريبة في تاريخ الفكر البشري. ففي كل زمان يمكن أن تتعالى مثل هذه النبرات ملوحة بنهاية حقبة أو وصولها إلى الطريق المسدود. لكن المشكل يكمن ليس في تفشي مثل هذه الأفكار في عصر من العصور، ولكن في كيفية التجاوب معها، وردود الفعل التي يمكن أن تتخذ بصددها.

لقد تم التجاوب مع هذه الصيحات التي ظهرت في الغرب من خلال العمل على إنهاء حقبة البنيوية التي عرفت في الساحة العربية منذ الثمانينيات. وبدأت عمليات التفكير في ما بعد البنيوية تجد صداها في دراسات بعض المشتغلين بالأدب وكان لـ "النقد الثقافي" كما رام الترويج له عبد الله الغذامي أثره البالغ في هذا المسار.

وبقي آخرون يشتغلون بالطريقة نفسها في قراءة الأدب وتحليله وتدريسه، يجترون أفكارا وتصورات من حقب متعددة، يجمعون أشتات النظريات الأدبية كما تحصلت لهم من خلال بعض الترجمات المبتسرة والناقصة. وعندما نطلع على جديد الدراسات والمقالات نجدها تشتغل بلا رؤية فكرية أو نظرية. فهي تحلل النص وفق جاهز الانطباعات والتأويلات، وبدون أسئلة معرفية أو إجراءات منهجية.

هذا الواقع ليس وليد اليوم، بالنسبة إلينا نحن العرب. بل هو امتداد لحقب طويلة من الاشتغال بالأدب والتفكير فيه. وإذا كان الغربيون وهم يرفعون صيحات ويطرحون، اليوم، أسئلة جوهرية حول واقع الأدب والتفكير فيه والتنظير له، فإن ذلك وليد صيرورات وتطورات تؤدي، بين الفينة والأخرى، إلى بروز أسئلة جديدة وظهور مناطق جديدة للتفكير والبحث. وتعالي مثل تلك الصيحات المنذرة بنهاية مرحلة، أو بأن الأدب قد انتهى أو أنه في "خطر" ليس له، في تصوري، من معنى غير إعلان ضرورة تجديد الفكر الأدبي، وإطلاق النفير للاستعداد لحقبة جديدة من النظر والعمل الذي يجب أن تتضافر فيه جهود علماء الأدب ونقاده ومدرسوه ومبدعوه وإعلاميوه لينخرط الجميع في صيرورة جديدة. هذا هو المعنى الحقيقي لتلك الصيحات.

لقد ترجم كتاب "الأدب في خطر"[1] لتدوروف إلى العربية[2]، وأقيمت حوله ندوات في بعض وسائل الإعلام (وشاركت في لقاء حوله في القناة الثانية إبان صدور الترجمة المغربية للكتاب)، كما كتبت حوله بعض المقالات[3] والكتب[4]. وهناك كتابات أوربية وأمريكية غزيرة حول موضوع "نهاية الأدب". وبدل أن تكون تلك الصيحات محفزة للتفكير والبحث الجماعي وطرح الأسئلة الحقيقية حول واقع الفكر الأدبي العربي، (في الجامعات وفي الإعلام وفي مدارسنا وثانوياتنا بهدف التجديد والتطوير)، مثيرة بذلك جدالات عميقة حول آليات تفكيرنا النقدي والأدبي

---

(1) Todorov(Tzvetan), La littérature en péril, édi.Flammarion, 2007

(2) تودوروف (تزفيتان)، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009.

(3) أحمد المديني، تودوروف يعيد ضبط عقارب ساعة الأدب على ميقات المعنى، جريدة الاتحاد الاشتراكي (المغربية)، بتاريخ 4/1/2007.

(4) عبد الرحيم جيران، إدانة الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2008.

وإجراءاته، توقف الأمر على حدود إعلان موت البنيوية، وأن علينا دخول مرحلة ما بعد ما بعد البنيوية. وفي انتظار تبلور نظريات في أوربا أو أمريكا، وشيوعها لنعمل على استلهامها، نكتفي حاليا باجترار ما هو سائد. وكأن لا شيء تغير داخل ساحتنا أو من حولنا.

إن القول بموت النقد أو بموت الأدب أو أنهما في خطر وما شابه ذلك من التعابير التي بدأت في الظهور منذ أواخر التسعينيات، وحتى قبلها، مثل الحديث عن نهاية التاريخ والإيديولوجيا وموت المؤلف، لا يعني أن الأفكار الأدبية السائدة "خاطئة"، وعلينا الدخول إلى تفكير "صائب" في الأدب. إن معيار "الخطأ" و"الصواب" في التفكير والممارسة، كما نتصور ذلك، ليس سليما. إن عملية التفكير في الموضوع (أي موضوع) وليد صيرورة تتحقق فيها تراكمات قابلة للتحول. وكلما ظهرت حقبة جديدة، لشروط وسياقات جديدة بدأت بالتحقق، كان لزاما على التفكير أن يأخذ بأسباب التحول، وينخرط في مواكبته وفق المستجدات والضرورات الجديدة. وبناء على ذلك تتغير الأسئلة وتتجدد آليات التفكير تبعا لما تحمله التحولات من معطيات جديدة.

في ضوء هذه الملاحظات نرى أن تلك الصيحات (الأوروبية وحتى الأمريكية) جاءت (في واقع الحال متأخرة جدا) في نطاق تحول جذري بدأت ملامحه تظهر منذ أواسط الثمانينيات (في أمريكا). ابتدأ هذا التحول الجذري، أو الإبدال الجديد، مع ما صار يعرف بـ "**عصر المعلومات**" أو "**العصر الرقمي**" أو "**التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل**" (NTIC)، أي مع ظهور الحاسوب وبرمجياته، باعتباره وسيطا جديدا لـ "الإبداع" و"التواصل" أو التلقي.

لقد أدى ظهور التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل ببساطة إلى ظهور إبداع جديد ووسيط جديد للإنتاج والتلقي. وكان لزاما ظهور أشكال وأنواع أدبية وفنية جديدة تتعدى ما كان سائدا إلى أواسط الثمانينيات التي شهدت ظهور أول رواية تستثمر تقنيات هذه التكنولوجيا الجديدة. ساهم هذا التحول في ظهور علوم جديدة وتطور علوم تبلورت في الحقبة البنيوية، كما ساهم في فتح أفق جديد للتفكير في الأدب إبداعا وبحثا.

نجد أنفسنا أمام هذا التحول الجذري الذي لم يتوقف أمامه الكثير من الباحثين والدارسين لأنهم لم ينخرطوا في مجراه الذي بدأ يؤسس لثقافة رقمية جديدة بصدد نمطين من التفكير في الأدب وإبداعه:

أ. النمط التقليدي:

تشكل النمط التقليدي في نطاق التحولات التي عرفت منذ القرن التاسع عشر في أوربا والتي امتدت إلى غاية الثمانينيات من القرن العشرين. ينهض هذا النمط على التصور الأرسطي للأدب سواء من حيث تحديده أو تعيين أجناسه وأنواعه أو تنميط وظيفته. ورغم التطور الذي طرأ عليه مع العلوم الأدبية (خاصة البويطيقا والسيميوطيقا) تحت تأثير اللسانيات، خلال الحقبة البنيوية، فإنه ظل يتعامل مع "النص" باعتباره "بنية لغوية". وحتى المبدعون في شتى أنواع القول وأجناسه ظلوا ينتجون "الأدب" بشكل يقوم بصورة خاصة على أساس لغوي، رغم التطويرات الهامة والتقنيات العديدة التي أدخلت عليه.

ب. النمط الجديد:

بدأ تشكل هذا النمط في ظل تأثير التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل منذ أواسط الثمانينيات من القرن الماضي. وظهرت إبداعات وتنظيرات جديدة يستفيد فيها أصحابها من منجزات هذه التكنولوجيا. وبما أن هؤلاء المبدعين والدارسين، في أمريكا وأوربا بصورة خاصة، كانوا منخرطين فيها منذ البداية، فقد كان تفكيرهم في الأدب يتم من خلال ما تقدمه لهم هذه التقنيات، فاصطنعوا لهم برمجيات ينتجون من خلالها إبداعاتهم الرقمية التي لا يمكن التعامل معها وتلقيها إلا من خلال الحاسوب وبرمجياته. كما أن دارسي هذا النمط الإبداعي الجديد ومنظريه كانوا ممن تشبع بهذه التكنولوجيا الجديدة فقدموا أطروحات وتصورات، وإن كانت في جزء منها تنهل مما تشكل منذ نهاية الحرب الثانية، تقطع مع الآراء الكلاسيكية حول الأدب والإبداع. بل إن منهم من حاول تجاوز خطاب "الويل والثبور وعظائم الأمور"، وعمل على التفكير في الأدب، حتى بمعناه الورقي، من زاوية العمل على

التفكير في قضاياه النظرية والمنهجية وتحديثها بما يتلاءم مع أسباب التطور الآخذ في التشكل والتبلور. وكان هذا التصور هو المحدد لعلاقتي بالثقافة الرقمية من خلال كتاب "من النص إلى النص المترابط"[1].

تعايش هذان التصوران منذ أن بدأ يتكون وعي وممارسة جديدان للإبداع الأدبي منذ أواسط الثمانينيات من القرن الماضي. لكن القطيعة بينهما كانت قائمة. فكل يشتغل وفق تصوره للأدب والدرس الأدبي، تنظيرا وإبداعا. ومنذ أن بدأت الجسور تتم بين التصورين خلال التسعينيات ظهر الفرق بينهما بجلاء. فالخلفية المعرفية والإبداعية بينهما ظلت متباينة ومختلفة.

فأنصار الخلفية الأولى وراءهم تراث أرسطي أدبي طويل قوامه اللغة (الأجناس الأدبية القديمة التي كانت تنتج على أساس الشعر، بالإضافة إلى التي صارت تتحقق من خلال النثر، وبالتحديد الرواية). وكل هذه الأجناس كانت تتحقق إما من خلال وسائط شفوية أو كتابية أو طباعية. هذا بالإضافة إلى العلوم القديمة مثل علم الجمال والبلاغة والنقد، من جهة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية واللسانية والأدبية الحديثة، من جهة ثانية.

أما أصحاب الخلفية الثانية فتراثهم حديث جدا، يتأسس على الفنون البصرية والعَرْضية التي ظهرت مع الوسائط الجماهيرية (الراديو – التلفزيون – السينما – الفيديو)، ويشتغلون على الأغاني والقصائد المصورة وروايات الخيال العلمي والروايات المصورة والشريط السينمائي والرسوم المتحركة،) وتطورت مع الوسائط المتعددة والمتفاعلة (ألعاب الفيديو – الآداب الإلكترونية والرقمية من خلال مختلف الأنواع)، أيا كانت العلامات المستعملة: لغوية وغير لغوية.

إن تباين الخلفيتين المعرفية والفكرية الأدبية والإبداعية ظهر بجلاء على مستوى التلقي: جمهور القراء والمشاهدين. فالأجيال الجديدة من التلاميذ والطلاب والقراء بصفة عامة يدرسون في المدرسة والثانوية والجامعة ويتلقون عبر وسائل الإعلام **الأدب** بمعناه الكلاسيكي، وبمناهج تتصل بالتصور الكلاسيكي للأدب الذي يعتمد

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2005.

"**الكتاب**" أساسا للتواصل. لكنهم في مقاهي الإنترنيت في مرحلة، وبعد ذلك في بيوتهم حيث الحاسوب المتصل بشبكة الإنترنيت وبالوسائط المتعددة والمتفاعلة، يطلعون على نصوص "أدبية" وفنية مختلفة، وعلى ألعاب الفيديو، ومن خلال الكتاب الإلكتروني والأقراص المدمجة التي صارت الوسيط الأساس الذي بدأ يزاحم الكتاب وينافسه.

في واقع كهذا لا بد أن تتعالى الأصوات المنددة والمستنكرة. فالطالب الجامعي (على سبيل المثال) غير معني بالدروس الكلاسيكية التلقينية التي عرفتها الجامعة منذ الخمسينيات والستينيات. لقد صارت البرمجيات القائمة على التفاعل والفضاء الشبكي المصدر الأساس للمعلومة التي صارت متوفرة بصورة كبيرة، وصارت المكتبات الافتراضية والكتب الإلكترونية تزيح من الأذهان مفهوم المكتبة الكلاسيكية وصورتها.

لقد بدأت تتغير ملامح الصور التقليدية للأدب وتدريسه وتحليله، لأننا ببساطة صرنا أمام منعطف جديد في إنتاج الأدب وقراءته وفهمه. لذلك لا عجب أن نجد تودوروف في كتابه "الأدب في خطر" يتحدث عن البنيوية وكيفية تدريس الأدب، في الثانوي والجامعة، ويناقش كل المشاكل التي بات يفرضها هذا الواقع الجديد. لكنه وعلى غرار العديدين من أنصار التصور التقليدي للأدب، بدل أن يلتفت إلى أننا أمام حقبة جديدة وأفكار جديدة، راح يناقش القضايا من منظور بعيد عن روح العصر. لقد ظل الأدب على صلة دائمة بالحياة، وحتى المنظور البنيوي، في رأيي، ظل مهتما بالحياة، بربطه إياه باللغة وبطريقة إنتاج الفن والجمال، وكذلك بفهم بنياته وطبيعته. ولذلك، يمكننا أن نستنتج أن ليس "الأدب في خطر"، ولكن التصور الكلاسيكي للأدب والفن هو الذي بات، فعلا، في خطر؟ وليس من معنى لـ "خطر" هنا غير التبدل والتحول.

هذه الصورة التي حاولنا التمثيل لها من واقع الدراسة الأدبية في فرنسا من خلال التركيز على تودوروف، وسنعمل على توسيعها بالنظر إلى القضية نفسها في الكتابات الفرنسية والأنجلو – أمريكية في الفصل الأول من الباب الأول من هذا الكتاب (2.2)، هي نفسها التي نجدها في الوطن العربي. فبدل أن ننظر إلى واقع

التحول الذي بدأ يتم على الصعيد العالمي، ونفهمه في ضوء التطور الذي مس البشرية، صرنا نركز على الظواهر السطحية، ونُنظِّر لها سياسيا على أنها نتاج "العولمة" بعد انهيار الاتحاد السوفياتي وجدار برلين وهيمنة القطب الواحد، ونختزل كل تلك التحولات الجذرية في القول بأننا في مرحلة ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، وما بعد الاستعمار، وعلينا أن نقطع معها، وننخرط في مرحلة جديدة، تتعدى ما مارسناه في الثمانينيات وحتى التسعينيات. لكن بأي وعي؟ وبأي منظور؟ هذا ما لا يجيب عنه بعض المتحمسين لأصداء الدعوات التي أومأنا إليها أعلاه.

هذه هي الإشكالية التي نركز عليها في هذا الكتاب. نريد أن نقف على هذا المنعطف الأدبي الجديد لنفهمه في سياق التحولات الكبرى التي شهدها العصر الجديد. كما أننا من خلال ذلك نروم إعادة صياغة تصورنا للأدب منذ عصر النهضة إلى الآن، سواء في الآداب الغربية أو آثارها على الفكر الأدبي العربي، لتكون لنا رؤية تاريخية للتطور نفهم بمقتضاها كيف تطورت الأفكار الأدبية (عالميا) ومدى انعكاسها على تصورنا للأدب وآليات تفكيرنا فيه، لتصحيح المسار، وتغيير الرؤية، واستشراف آفاق جديدة للمستقبل.

إنه بدون الانطلاق من هذا التصور في فهم الأدب، لا يمكن لتاريخ فكرنا الأدبي الحديث إلا أن يظل قائما على الانقطاع[1]، وفي كل حقبة أدبية جديدة نجدنا ننتقل إليها بدون تصور محكم أو موقف مضبوط، فيظل فكرنا الأدبي قاصرا، على المستوى الأكاديمي والجامعي والمدرسي والإعلامي والحياتي، وبذلك يقصر الأدب عن لعب الدور الأساس في الحياة العربية لأننا لم نجذر فهمنا له في سياقاته المختلفة وتطوراته المتباينة.

لتحقيق هذه الغايات جعلنا الباب الأول من ثلاثة فصول. خصصنا الفصل الأول لطرح أزمة الدراسات الأدبية الحديثة كما تتردد في الكتابات الأجنبية، بينما جاء الثاني محاولة منا لرصد التحولات الكبرى التي عرفها الفكر الأدبي الغربي في أوربا وأمريكا، في التاريخ الحديث، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن لتكوين فكرة دقيقة عن المسار الذي عرفه، ما أسميه الفكر الأدبي في الغرب. أما الثالث فجاء

(1) سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي، دار الفكر، دمشق، 2003

تدقيقا واستكمالا للفصل الثاني من خلال توقفه على ثلاث حقب كبرى تحقق من خلالها الانتقال، من "التيمات" (THEMES) إلى البنيات (STRUCTURES) إلى الأنساق (SYSTEMES). وما صاحب هذه المقولات الكبرى من تيارات فكرية أدبية كبرى، لنرى إلى أي حد كان لهذه المقولات والتصورات صداها في الفكر الأدبي العربي، وهل أدت إلى ظهور الحركات الفكرية الأدبية نفسها، وكيف تطورت في صيرورة الفكر الأدبي العربي الحديث، وهذا ما جعلناه مدار البابين الثاني والثالث.

في الباب الثاني حاولنا الوقوف على "**الرؤية الأدبية**" العربية الحديثة تحت تأثير اتصالها بالنقد الغربي، من جهة، أو عبر تفاعلها مع التراث النقدي العربي، من جهة ثانية؛ وحاولنا إبراز ذلك من خلال الوقوف على معنى الأدب، وتاريخه، وأجناسه منذ بدايات القرن العشرين، مع زيدان والرافعي، كما تساءلنا عن طبيعة علاقة الأدب بالنقد، في مرحلة لاحقة (مع طه حسين وامتداداته إلى الآن)، أو علاقة "النص" بـ "المنهج" (في مرحلة تالية)، وكيف تحددت في المنظور العربي الحديث والمعاصر.

أما الباب الثالث، فجعلناه خالصا لـ "التطبيق" أو "**الممارسة النقدية**" وهي تشتغل بالنص الأدبي العربي، من خلال الانطلاق من بعض النماذج فقط، لاستخلاص آثار تلك الرؤية الأدبية على الممارسة النقدية. وختمنا بتركيب عام نستجمع فيه كبريات الإشكالات والقضايا المتعلقة بالفكر الأدبي فاتحين إياها على المستقبل، بهدف تطوير رؤيتنا وممارستنا وتفاعلنا مع الفكر الأدبي العربي القديم والغربي المعاصر، من جهة، ومع الإبداع العربي في مختلف صوره وأشكاله.

إن الأطروحة التي توجه هذا الكتاب تكمن في ما يلي:

1. **الدفاع عن الرؤية العلمية**: إن تصورنا للأدب وأنماط تفكيرنا فيه ظل يحكمها الانطباع دائما؛ وحتى عندما نستفيد من النظريات والعلوم والمناهج الغربية في تناول الأدب ودراسته يظل ذلك مقيدا بالانطباع والرؤيات الجاهزة والمسبقة. أما أن تكون لرؤيتنا للأدب والتفكير ذات خلفية فلسفية ومعرفية محددة فهذا مطلب بعيد المنال إلى درجة

الاستحالة. وما لم نؤسس فكرنا الأدبي على خلفية علمية وفلسفية وتقنية، فإنه سيظل ناقصا وغير قادر على التطور.

2. **ربط الفكر الأدبي العربي بالعلوم الإنسانية**: إن تطوير الفكر الأدبي العربي، يجب أن يوازيه تطور على مستوى العلوم الإنسانية في الوطن العربي. ورغم غياب علوم إنسانية واجتماعية في المجال العربي، فيمكن للفكر الأدبي العربي أن يقيم علاقة وطيدة مع بعض المنجزات والدراسات في هذه العلوم على المستوى العربي، وينفتح أكثر على العلوم الإنسانية والاجتماعية الجديدة في الغرب، ولكن بوعي جديد ورؤية معرفية وإبستيمولوجية دقيقة تتجاوز الاختزال أو التطبيق الحرفي.

3. **الدفاع عن مكانة الأدب في المجتمع**: يعتبر الإنتاج الأدبي والفني من أهم ركائز الثقافة العربية، بل أي ثقافة كيفما كان نوعها. وبدون احتلاله موقعا هاما في المجتمع عبر تطوير صور إبداعه وقراءته وصناعته وترويجه، وتوفير مستلزمات ذلك، يمكن للعرب أن يتطوروا اقتصاديا وسياسيا، لكن بدون تطور أدبي وثقافي لا يصح الحديث عن تطور حقيقي للإنسان والمجتمع.

4. **الانفتاح على التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل**: وليس المقصود بذلك، فقط، استخدام الحاسوب والعارض الإلكتروني والمكتبة الإلكترونية، بل المطلوب تعميق الثقافة الرقمية والوعي الرقمي لدى الباحثين والطلاب والتلاميذ، وعدم الاكتفاء بالبعد الأداتي للوسائط المتفاعلة.

إن الارتقاء بالأدب إلى مكانة سامية من الاعتبار والتخطيط لا يمكن أن يوازيها غير تأسيس فهمنا وقراءتنا له على أرضية علمية، تسهم في الارتقاء بتطوير جامعاتنا ومدارسنا وإعلامنا إلى مستوى أعلى. وبذلك سيتساوى الأدب والعلم ويسهمان معا في تشكيل فضائنا الثقافي على دعامتين أساسيتين، لا بد من تضافرهما، لأي تحول منشود أو تطور مقصود.

أرى لزاما، قبل إنهاء هذا التمهيد، توضيح عنوان الكتاب: لقد استعملت "**الفكر الأدبي**" العربي، وليس النقد الأدبي، لأني أرى أن "النقد الأدبي" قاصر عن

الإلمام بكل ما يتعلق بالتفكير في الأدب (باعتباره إبداعا) وبالاشتغال به، لأنه يتصل بجزء بسيط من التفكير والممارسة المتصلين بالأدب. ولذلك أرى من الضروري استجماع مختلف أنماط التفكير في الأدب وممارسة التطبيق عليه في مفهوم عام وجامع هو "الفكر الأدبي". لم أستعمل النظرية الأدبية، ولا النقد الأدبي، ولا العلم الأدبي، ولا فلسفة الأدب، ولا الدراسات الأدبية، لأني أرى أن **الفكر الأدبي** يجب أن يتسع لكل هذه الممارسات لأنها جميعا وليدة صيرورة من التفكير في الأدب وتحليله وتفسيره وتقويمه وتأويله، على ما بينها من اختلاف وتكامل. وبذلك يمكن أن يغدو الفكر الأدبي ذا تاريخ هو تاريخ التفكير في الأدب من أقدم العصور إلى الآن.

كان **الفكر الأدبي**، يمارس أحيانا في نطاق الفلسفة أو علم الجمال أو السياسة أو الدين أو الإيديولوجيا أو العلوم الإنسانية، وغيرها من العلوم، ولذلك كان موضوعا يشتغل به الفلاسفة ورجالات الدين والسياسة والعلماء في كل الاختصاصات؛ وهو الآن، كما كان دائما، يطمح في أن يسير في ركاب العلوم الجديدة المختلفة، مستفيدا منها، ومفيدا لها. ولهذا الاعتبار لم يكن **الفكر الأدبي** منعزلا عن بقية أنماط التفكير التي مارسها الإنسان لأنه كان يتقاطع معها، ويتأثر بها، ويؤثر فيها، ويبدو ذلك في كون الذين اشتغلوا به في مختلف العصور كانوا من اختصاصات متعددة، متداخلة أحيانا ومستقلة عن بعضها البعض أحيانا أخرى.

إن استعمال مفهوم "**الفكر الأدبي**" العربي، بديلا عن النقد الأدبي وحتى النقد الثقافي، بالمعنى الجديد الذي نمنحه إياه، سيجعلنا نعيد قراءتنا للأدب وللتصورات المتشكلة عنه في مختلف العصور، ويجعلنا نعمل على منحه خصوصيته في علاقته بمختلف أصناف التفكير القريبة والبعيدة؛ وبذلك نعطي للتفكير في "الأدبي" بعده المؤسس على خلفيات معرفية محددة، ونمكنه من أن يقيم علاقة جديدة مع مختلف العلوم، لأنه بدوره سيبحث له عن الإجراءات والآليات التي تمكنه من أن يكون **فكرا** له إطاراته النظرية والمعرفية، ولا يبقى خاضعا أو تابعا لمختلف أصناف التفكير المعاصرة، وعالة عليها.

الباب الأوّل

الفكر الأدبي الحديث: تحولات وصيرورات.

"إن النقد كما نفهمه ونمارسه وليد القرن التاسع عشر. وقبل القرن التاسع عشر، كان هناك نقاد مثل بايل وفريرون وفولتير وشابولان ودوبينياك ودينيس داليكارناس وأخيرا كينطيليان. إنهم جميعا نقاد. ولكن لم يكن ثمة نقد".

ألبير تيبوديي، 1930

تَمْهِيد

من أجل نهضة جديدة؟

عرف العصر الحديث، وخاصة منذ القرن التاسع عشر، تقاربا كبيرا بين الأمم والشعوب، وتفاعلا بينها بصورة لم تعرف في العصور الغابرة. تحقق هذا التفاعل وذاك التقارب عن طريق الاستعمار، وعن طريق البعثات الثقافية التي عملت على تقريب التصورات والأفكار. ولما كان هذا التقارب قد تم من جهة الغرب المستعمر فإنه استطاع، من خلاله، فرض رؤياته وأفكاره عن طريق فرض بنياته الاجتماعية والاقتصادية والفكرية على كل الأمم والشعوب، فحصل بذلك ما أسميناه التقارب في التعامل مع الظواهر وفهمها وتفسيرها.

بدأت رؤية الغرب إلى العالم وإلى نفسه، في التغير منذ العصر الحديث، أي عصر النهضة. لكن هذا التغير لم يأخذ مداه إلا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الذي ساهم في تغيير الغرب نفسه، عن طريق اتصاله بالعالم الخارجي، ونقل تغييره إليه أيضا. هذا هو السياق العام الذي يجب أن نضعه في الاعتبار، ونحن نفكر في الأدب.

منذ القرن التاسع عشر إذن، بدأ عصر جديد. صحيح سبقنا الغرب إليه. وكانت هناك محاولات للحاق به، وإن ووجهت بالرفض المطلق، أحيانا كثيرة. وتبين، مع مرور الزمن، أي حوالي قرن من الزمان، أن كل البدائل التي كانت مطروحة في أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، (من سلفية وليبرالية واشتراكية،) بالنسبة إلينا نحن العرب، قد باءت بالفشل. لذلك فإن أسئلة "نهضتنا" ما تزال مطروحة، وسنحاول إعادة صياغتها، في ضوء التحولات التي طرأت خلال قرن كامل، على المستوى الأدبي، علنا بذلك نسهم في إعادة تلك الصياغة على مستويات أخرى اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية.

قد يتساءل متسائل عن صلاحية هذه الدعوى، وفائدتها الآن؟

جوابا على هذا السؤال، نؤكد أننا سبق أن أجبنا عن هذا السؤال في مطلع الألفية الجديدة، في كتابنا "من النص إلى النص المترابط"[1] بالقول "بضرورة دخول العصر". ولم نكن نقصد بذلك غير الانخراط الإيجابي في الثورة الرقمية، وردم الفجوة الرقمية، عبر تفكير جديد ورؤية جديدة لكل ما يتصل بالإنسان العربي. لقد بنينا رؤيتنا تلك على أساس المقايسة بين دخولنا العصر في بدايات القرن العشرين، وبدايات القرن الحادي والعشرين.

كان القرن التاسع عشر، في تصورنا، بداية **عصر معرفي جديد**. لكننا لم ندخل هذا العصر لأسباب تاريخية معقدة. قوام هذا العصر: الثورة الصناعية التي غيرت العالم. ونحن الآن أمام عصر معرفي جديد، قوامه "الثورة الجديدة لتكنولوجيا المعلومات والتواصل". وإذا كان العصر الأول عصر الاستعمار (**الإمبريالية**) الذي "وحد" العالم باسم "القوة الصناعية" (**اقتصاد الرأسمال**)، فإننا في العصر الجديد مع "**العولمة**" التي جعلت العالم "قرية صغيرة"، تقودها "**القوة المعرفية**" (**اقتصاد المعرفة**).. وكانت الدعوة التي دعوناها تتلخص في عدم تكرار التجربة، وعلينا التفكير في العصر الجديد عن طريق إعادة التفكير في تاريخنا الحديث، بموازاة مع إعادة قراءة تاريخ الغرب الحديث أيضا، لكي نتمكن من دخول هذا العصر، وقد تركنا وراءنا تاريخا حديثا لم يقد إلا إلى الطريق المسدود.

غير أن دعوتنا لدخول العصر الجديد، لا يعني "تقليد" الغرب أو "محاكاته"، وهو يأخذ بأسباب التطور. إننا ملزمون بإدراك أن الفكر الغربي ليس "مقدسا"، ولا "مكتملا". إنه بحث جار ومتواصل ومتطور. وهو في مسيرته المتطورة، عرضة للتراجع والانتكاس. لكن الفرق بيننا وبينهم هو أنهم عندما يصلون إلى الباب المسدود، يجددون أدوات تفكيرهم، ويستفيدون من تجاربهم السابقة، ويعملون على التجاوز. ويبدو أننا في علاقاتنا مع ما يتجدد في الغرب من نظريات لا نأخذ بعين الاعتبار هذا الوضع، فنسارع إلى تبني جديد النظريات، ونقطع مع ما كنا نمارسه سابقا، مما

---

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مر.مذ.

استفدناه من نظريات غربية أيضا. وينجم عن هذا، أن وعينا الأدبي وممارستنا إياه قائم على الانقطاع لا الاستمرار.

إن السبب في ذلك يرجع إلى أننا نتعامل مع تلك النظريات، مفصولة عن سياقاتها المختلفة، وبدون إدراك الخلفيات المعرفية والسياسية التي تتحكم في تشكلها وتطورها. ولذلك نظل نستمرئ التعاطي معها، وكأنها خارج أي سياق لتطور الأفكار والممارسات.

نريد في هذا الباب تتبع الفكر الأدبي الغربي منذ القرن التاسع عشر، محاولين رسم خارطة لتشكله وتطوره، محاولين الإمساك بالخيط "الرهيف" الناظم لسيرورته وصيرورته، ولم نتقيد، في رسم تلك الخارطة، بالتطور السياسي والاقتصادي للغرب، رغم أهميته، لأننا نؤمن بأنه يمكننا رصد تطور الأفكار في ذاتها، بعيدا عن أي تفسير أو تأويل للعوامل الخارجية المؤثرة. إن ما يهمنا هو معاينة التحولات الجوهرية لأن الأفكار تتفاعل مع بعضها وتتطور في ضوء مسارات التفكير الذاتية - الداخلية التي لها دور حاسم في تبدل الأفكار وتطورها. أما العوامل الموضوعية الخارجية فهي مساعدة وموجهة.

لقد بدأت تشكلت لدي هذه الصورة منذ زمان بعيد (حوالي أربعين سنة)، هو زمان انخراطي في الفكر الأدبي العربي، ونجد أصداء لها في كل كتبي ودراساتي. وكنت أعمل أبدا على تعميقها بالمزيد من الاطلاع على الكتابات الأجنبية ذات الطبيعة التاريخية أو التنظيرية أو التطبيقية.

إن هذه الخارطة، تقدم لنا رؤية واضحة لما يمكن أن نستفيده منها في تطوير وعينا الأدبي، وإرسائه على قواعد تنهض على ركيزة أنه لا يمكننا دخول العصر بدون "التفاعل الإيجابي" و"النقدي" مع ما يعتمل فيه. لقد مر قرن من الزمان على العلاقات التي نقيمها مع الغرب، وآن الأوان لقراءة هذه الصيرورة قراءة نقدية فاحصة ومتأنية من أجل المستقبل. هذا ما نروم القيام به، بدون ادعاء أو رياء، ولا نكره أحدا على تبني تصورنا. وإذا نجحنا في إثارة النقاش وتعميقه بما يشكل تصورات أخرى مناقضة، تسهم في تطوير وعينا الأدبي، سنكون أول من يصفق لها ويتبناها، ويدافع عنها.

إننا نتحدث عن نهضة جديدة، نريدها أن تكون امتدادا تفاعليا مع نهضتنا الأولى التي لم تستنفذ كل أغراضها، وفي الوقت نفسه، نريدها أن تتجاوز ثنائية "الأنا والآخر"، لأننا نريدها أن تكون "تفاعلا" إيجابيا، مع هذا الآخر، سواء كان هذا الآخر متحققا في التراث العربي أو الغربي، من منظور يقوم على الفهم والاستيعاب والبناء، وليس على النقض أو الاستنساخ، ومع ما يفرزه العصر الذي يتطور باطراد.

الفَصْـلُ الأولـُ

الدراسة الأدبية اليوم:
أسئلة الواقع والآفاق

0.1. تقديم:

إن الأدب باعتباره نشاطا إبداعيا إنسانيا يتصل اتصالا وثيقا بالزمن والتاريخ والإنسان. فهو يتطور بتطور المجتمع ووسائطه وعلاقات الناس فيما بينهم. كما أنه يتغير بتغير الحاجات الإنسانية ومقاصدها وهو يتفاعل مع جديد الأفكار والاكتشافات والمعارف. لذلك لا غرو أن نتحدث عن ظهور أنواع جديدة، مثلا، واختفاء أنواع أخرى قديمة. تماما كما نتحدث عن بروز أشكال جديدة لتحل محل العتيقة، وانبثاق تقنيات جديدة في التعبير لتتجاوز التقنيات التي باتت بالية وتليدة.

ما يجري على الإبداع الأدبي من تطور يجري على أشكال قراءته وتلقيه وتحليله، من جهة، وأنماط التفكير فيه والتنظير له، من جهة أخرى. لذلك يحق لنا الذهاب إلى القول بأن الأفكار الأدبية ومنهجيات التحليل ونظرياته تتحول بدورها في تفاعل مع ما يتحقق على مستوى الإبداع، ومع ما يتولد من معارف جديدة وأفكار جديدة تتصل بمجمل التحولات والتطورات الطارئة على صعيد المجتمعات.

غير أن أي جديد، سواء على مستوى الإبداع أو الفكر أو الحياة، يقابل دائما بالرفض والمواجهة في البداية؛ وذلك بناء على تجذر القديم في النفوس وصعوبة التخلص مما استقر في التصورات والأذهان، من جهة، أو التخوف من أن هذا الطارئ قد يسلب بعض المواقع ممن يحتلونها، ويسحب البساط منهم لفائدة أنصار الجديد الذين يتطلعون، بدورهم، إلى بسط نفوذهم على الساحة الأدبية أو الفكرية من خلال دفاعهم عن تصوراتهم بجلد واستماتة. ومن هذا التجاذب بين الطرفين يتولد دائما في تاريخ الآداب والمجتمعات ذلك الصراع التاريخي والمعروف تحت اسم: القديم والحديث.

لكننا بتجاوز ثنائية الاطمئنان إلى الجاهز والسعي إلى رفض غير المعهود، نجد أنفسنا أمام ضرورات يمليها واقع التحول والتطور وما يزخر بهِ من مستجدات. لذلك

نعتبر أنه من الطبيعي، أن نسعى إلى مواكبة هذا الواقع المتحول وأن نعمل على تجديد أنفسنا باستمرار لأن ذلك هو الرهان العادي لإقامة الجسور بين الكائن والممكن مع العمل على الانفتاح على المحتمل. وبذلك نكون نساهم في التطور والتطوير بدون نظرة نرجسية أو إيقاف لعجلة الزمن. غير أن تحقيق هذا الرهان يستدعي الوعي الحقيقي بالزمن والتاريخ، من جهة، وتحقيق معرفة عميقة بما تحقق، حتى بات "قديما"، وما هو ممكن التحقيق، وسيصبح "جديدا" من جهة ثانية. ويتطلب ذلك ليس فقط الانغمار في الواقع، ولكن إلى جانب ذلك، إدراك خصوصياته وما يعتمل فيه وحدوده التي انتهى إليها والاحتمالات التي يحبل بها.

انسجاما مع هذا المطلب الأخير سنحاول، تقديم صورة عن **واقع الدراسة الأدبية اليوم، في الغرب**، وتفسير أسباب ارتفاع الصيحات التي تطالب بتجديده. ثم نعمل، عن طريق الاسترجاع، على تتبع **واقع التطور منذ القرن التاسع عشر إلى الآن**، للوقوف على ضرورات ومتطلبات التجديد اليوم، ليتأتى لنا الوصول، بعد ذلك، إلى **واقع هذا النقد في الوطن العربي** لتفسير دواعي تجديده ودوافعها، مع إبراز شروط هذا التحول وآليات تحقيقه على النحو الأمثل، متجاوزين بذلك الدعوات المبتسرة، والتصورات غير الملائمة، منطلقين في ذلك من هم إبستيمولوجي يقضي بأنه بدون التعرف على الأشياء في عمقها، بربطها بسياقتها المختلفة، وفهم الآليات المختلفة التي تتحكم فيها، ستظل علاقتنا بالثقافة الغربية وما يعتمل فيها علاقة محدودة وناقصة وعاجزة عن فهم طبيعة تحولاتها وتبدلاتها.

1.1. الفكر الأدبي والعصر المعرفي، وتطور الأفكار:

1.1.1. حول الفكر الأدبي:

أستجمع فيما أسميه بـ "**الفكر الأدبي**" (باعتباره مفهوما جنسيا (Générique)) كل أصناف التفكير والتحليل والتأويل المتصلة بالإبداع الأدبي. لقد اشتغل بالأدب الفلاسفة وعلماء الدين واللغة والمجتمع والنفس والسياسة، كما يهتم به، اليوم، علماء المعلوميات والذهن والذكاء الاصطناعي... هذا إلى جانب المشتغلين بالنقد والبلاغة والصحافة والفن عموما. إن كل هذه الأصناف تتصل

بالأدب في ذاته، من جهة، وفي علاقاته المختلفة مع الإنسان والمجتمع والتاريخ والثقافة والسياسة... لذلك كان الأدب، أبدا، موضوع تفكير، وتحليل، وتأويل. وكل صنف من هذه الأصناف يتصل بنوع من التفكير في الأدب بحسب الاختصاص الذي ينتمي إليه.

فإذا كان الناقد الأدبي والبلاغي واللساني يهتم بالنص الأدبي في ذاته من حيث طبيعته ومادته اللغوية، كان الفيلسوف وعلماء الإنسانيات ينظرون إليه من جهة أبعاده وأدواره الحياتية ووظيفته الاجتماعية وأشكال تعبيره عن الذات الإنسانية. وفي ضوء كل ذلك يتعامل معه الصحفي باعتباره مادة إعلامية ثقافية تسهم في تجسيد قيم فنية واجتماعية وسياسية ونشرها في فترة معينة. كما أن علماء الذهن والأعصاب والذكاء الاصطناعي والمعلوميات ينظرون إليه من حيث صلاته بالإنسان وقدراته وإمكانيات التواصل به ومع غيره باستعمال مختلف الوسائط بما فيها الاصطناعية.

بما أن **النقد الأدبي** ظل أقرب الاختصاصات المتصلة بالأدب، تاريخيا، فقد ظل يُنظر إلى مختلف الأصناف التفكيرية والتحليلية والتأويلية، مهما كانت طبيعتها، وهي تنفتح على الأدب على أنها تندرج، بشكل أو بآخر، في "النقد الأدبي"، منذ أن صار هذا المفهوم هو السائد (منذ القرن التاسع عشر) في الاستعمال مع أي تعامل مع الأدب، كيفما كان اختصاصه أو كانت طبيعته. وتعمل كل المصنفات المتصلة بالأدب وتاريخه، بما فيها "الموسوعات الأدبية" على إدراج هذه الممارسات على أنها جزء أو مظهر من مظاهر "النقد الأدبي"، أو "الدراسات الأدبية" أو "النظرية الأدبية"[1].

لقد ظل هذا "المفهوم" الاسم الجامع لكل الممارسات، أيا كان نوعها، ما دامت تتصدى للأدب. غير أن تطور هذه الممارسات وتعقد طريقة تعاملها مع الأدب، واختلافها مع النقد الأدبي، يدفعنا إلى ضرورة التمييز بين مختلف المشتغلين

(1) كل الموسوعات الأدبية التي تحمل عنوان النقد الأدبي، أو نظرية الأدب تدرج أسماء من مختلف الاختصاصات على أنها "أدب"، فنجد أفلاطون وأرسطو، إلى جانب هايدغر وليوطار، مع تودوروف وغريماس.

بالأدب في ضوء العلاقة التي يقيمونها معه، تبعا للطريقة التي يفكرون بها في الأدب وبحسب أشكال التعامل التي يقيمونها معه.

إن الفلاسفة من أفلاطون إلى هيغل لم يكونوا نقاد أدب. كما أن علماء النفس والاجتماع ليسوا كذلك. فمع الفلاسفة يمكننا أن نتحدث عن "فلسفة الأدب"، تماما كما يمكننا أن نتحدث عن "علم نفس الأدب"، أو "علم اجتماع الأدب". إن فرويد، في دراسته مثلا لدوستويفسكي، كان يؤسس للتحليل النفسي الأدبي، باعتباره فرعا من علم النفس التحليلي، تماما كما كان غولدمان يؤسس لـ "سوسيولوجيا الرواية". وقس على ذلك. ولا يمكننا بحال من الأحوال اعتبار أفلاطون أو فرويد أو غولدمان نقاد أدب. كما لا يمكننا التعامل مع طرائق بحث هؤلاء في الأدب على أنها تدخل في نطاق "المناهج" التي نزعم أنها أدبية. لقد درجنا على الحديث عن "المناهج الأدبية" موصولا بعلوم إنسانية تدرس الأدب، فصرنا نقول: المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج التاريخي والمنهج الأنثروبولوجي، والمنهج الإحصائي، في حين نحن هنا أمام "علوم"، تطبق مناهج شتى ومتباينة، في علاقتها بالأدب.

إننا في الواقع أمام علوم فرعية (سوسيولوجيا الأدب مثلا) ولسنا أمام مناهج أدبية. هذا التمييز بين "العلم" و"المنهج"، ونحن بصدد الأدب، يدفعنا إلى إعادة التفكير في الطرائق التي تعاملنا بها مع الأدب، وخاصة لدى من نسميهم "نقاد الأدب". إنهم "يطبقون"، وخاصة في الوطن العربي، أدوات وتصورات من **علم الاجتماع**، وهم ليسوا علماء **اجتماع أدب**. وبما أن عملية التطبيق التي يمارسونها لا تراعي خصوصية الاختصاص الذي "يدعون" تطبيقه (أحيانا يمزج الناقد بين "مناهج" متعددة، وهي في الحقيقة علوم متعددة؟) فلا يمكننا اعتبارهم يطبقون "منهجا" اجتماعيا، لأن علم الاجتماع ليس منهجا. إنه علم، وكغيره من العلوم الإنسانية يمكن أن يوظف علماء الاجتماع مناهج متعددة تتوافق مع ميولاتهم وانشغالاتهم. ويمكن قول الشيء نفسه عن بقية العلوم الإنسانية التي تتعدد المناهج التي يمكن أن توظفها.

نخلص مما تقدم إلى أن الأدب يمكن أن يكون "موضوعا" يشتغل به متخصصون من اختصاصات متعددة. ولا يمكن لأي مشتغل به أن ينطلق في ذلك

من غير اعتماد اختصاص محدد الطبيعة والوظيفة. تسلمنا هذه الفكرة، إذا اتفقنا عليها، أن النقد الأدبي ليس سوى "اختصاص" (إذا توفرت فيه الشروط التي تضمن له ذلك) من بين اختصاصات متعددة يمكنها أن تشتغل بالأدب، وما دامت هذه الشروط لم تتوفر، كما سنبين في هذا الباب، فإنه يظل "ملتقى اختصاصات" متعددة. وتبعا لذلك فنحن في حاجة إلى مفهوم جامع يضم كل أصناف التفكير (وضمنها النقد) في الأدب وتناوله بالبحث والدراسة.

من المفاهيم التي باتت شائعة في الاستعمال اليوم، وهي تتعدى مفهوم "النقد الأدبي" مفهوم "الدراسات الأدبية". لكن هذا الاستعمال، يلاحظ فونطانيي في مناقشته لشايفر، مدعاة للالتباس. فهل هي "دراسات للأدب"، أم "دراسات أدبية"؟ وإدراج هذه "الدراسات الأدبية" ضمن حقل العلوم الإنسانية لا يمكنه أن ينير النقاش الحالي حول "أزمة الأدب"(1). إن مفهومي الأدب، والدراسة الأدبية، ملتبسان معا، لأنهما يتضمنان: مجال البحث وموضوعه في آن، ولا بد من التمييز بينهما، بمفهوم آخر.

نسمي هذا المفهوم الجامع "**الفكر الأدبي**"(2). ونحن مطالبون بوضعه في نطاق أصناف التفكير المتحققة بصدد الإنسان وعلاقته مع بعضه البعض، ومع الطبيعة، وذلك من خلال كل ما ينتجه من أفعال وأقوال.

تتعدد أصناف التفكير في الإنسان: الفكر الفلسفي، الفكر العلمي، الفكر الديني، الفكر التربوي، ويمكن أن يكون **الفكر الأدبي** متصلا بكل ما له علاقة بما ينتجه الإنسان من آداب وفنون. ليس هذا الفكر الأدبي وليد اليوم، ولكنه تطور مع الزمان، وصار له تاريخه الذي يمكننا الاهتمام به والتفكير في تسطيره بمنأى عن أي تفكير آخر، أو اتصال معه، مع الحفاظ على المسافات التي تتصل أكثر بما هو أدبي.

(1) Dominique Maingueneau, «À quoi servent les études littéraires?», **La Vie des idées**, 14 juillet 2011. URL: http://www.laviedesidees.fr/A-quoi-servent-les-etudes.html

(2) استعملت هذا المفهوم أول مرة في مقال نشرت بمجلة علامات (جدة)، ثم نشرته مجلة الموقف الأدبي بسوريا: سعيد يقطين، فكرنا الأدبي: هل يتشكل أم تأكل الطير من رأسه؟ مج. الموقف الأدبي، ع. 339، دمشق، تموز، 1999.

بما أن لهذا الفكر الأدبي تاريخا، فهو يتغير بتغير ما يمكن أن نسميه "**العصر المعرفي**" الذي يتسع لمجمل النشاطات الإنسانية في مختلف المجالات والتي يتم فيها الانتقال من إبدال معرفي إلى آخر. ولا يمكننا الإحاطة بالفكر الأدبي اليوم بدون ربطه بالعصر المعرفي الذي نعيش في نطاقه. إننا نفهم ونتعامل مع منتجات الإنسان المختلفة في ضوء هذا العصر أو ذاك، ولا يمكننا أن نفكر، بطريقة ملائمة في الأدب أو في الإنتاج الإنساني، بصورة عامة، بدون فهم العصر وتداعياته، وإلا فإننا سنكون بمنأى عن فهم روح العصر الذي نفكر فيه.

لقد تطور الأدب، ومفهومه، وتاريخه، وأجناسه، وكل ما يتصل بطرائق فهمه وتفسيره وتأويله، في العصر الحديث عما كان عليه كل الفكر الأدبي الإنساني في عصور سابقة. وعلينا تكوين فكرة عامة وشاملة عن عملية التطور هاته، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، لامتلاك الرؤية الملائمة التي تمكننا من تجاوز الاختزال السائد لممارسة تفكيرنا في الأدب على النحو المطلوب. أما الاستسلام لـ "التفكير" في الأدب بعيدا عن امتلاك تلك الرؤية الشاملة، فضرب من التهويم في الأدب، وليس التفكير فيه. ولا يمكن للتهويم أن ينتج معرفة، أو يسهم في بلورة تصور يمكننا من إعمال النظر في الصيرورة، لإنجاز العمل الملائم في الوقت الراهن. لذلك نرى لزاما علينا التفكير في الأدب، في تحوله وصيروراته لتعميق فهمنا للعوامل التي تؤدي إلى تغيير النظر إليه، أو فهمه أو تفسيره.

إننا نتحدث عن "الأدب" إلى الآن، وندعو إلى ممارسة "الفكر الأدبي"، ونحن لم نحدد ما هو الأدب؟ فهل نتحدث عن الشيء نفسه، أم أن لكل واحد منا رؤيته الخاصة وفهمه الذي يختلف عن غيره؟ لسنا معنيين بتتبع كيف فهم الأدب منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، لأن ذلك سيدخلنا في رصد تاريخ الأفكار الأدبية حول الأدب. وبما أننا سنقوم بذلك، بطريقة مجملة لاحقا، وفي ضوء ما سنستخلصه من النقاشات الدائرة اليوم حول الأدب، نود الآن التوقف على كيف يفهم الأدب حاليا، وما هي الأسئلة المطروحة بصدده، ليكون ذلك مسوغا للبحث في العوامل التي دفعت إلى طرح تلك الأسئلة، من جهة، وإلى الرجوع إلى البدايات والبحث عن الجذور، أملا في طرح البدائل التي تمكننا من إقامة **فكر أدبي** جديد قابل للتطور في ضوء العصر المعرفي الجديد الذي نعيش فيه.

2.1.1. الفكر الأدبي اليوم:

ألمحنا في مدخل هذا الكتاب إلى شيوع الحديث عن "أزمة" الأدب وأنه في خطر، وأن وجوده الآن صار موضع تساؤل وارتياب. سنحاول تتبع بعض هذه الآراء التي ظهرت في الغرب منذ التسعينيات من القرن الماضي، للوقوف على الأسباب التي جعلت الجميع يسلم بضرورة طرح الأسئلة المحرجة حول الأدب الآن، وحول آفاقه، ليتأتى لنا فهم طبيعة المآل الذي بات عليه الأدب، قبل الرجوع إلى التاريخ لمحاولة تفسير العوامل التي أدت إلى أن يعيد الفكر الأدبي الغربي الحديث طرح قضايا الأدب والتفكير فيه.

ونظرا لتشعب هذه الآراء وتعدد زوايا رؤيتها لواقع الأدب، سأتوقف على بعض الكتابات من الأدبيات الفرنسية والأنجلو - ساكسونية، مؤجلا الحديث عن التجربة الألمانية إلى الفصل الثالث من هذا الباب لخصوصيتها.

1.2.1.1. في الكتابات الفرنسية:

منذ بدايات القرن الحادي والعشرين بدأت تتوالى الكتابات المشككة في الأدب والمتسائلة عن واقعه ومآله، ويمكن اعتبار كتاب ويليام ماركس (2005) من أولى الكتابات التي حاولت أن تبحث في واقعه الحالي بالرجوع إلى الجذور في القرن الثامن عشر، من خلال عنوان دال" وداعا للأدب"[1]. وفي سنة 2007 صدر كتابان في الموضوع عينه، أولهما لتودوروف: الأدب في خطر[2] والثاني لأنطوان كامبانيون بعنوان "لماذا يصلح الأدب؟"[3]، وفي السنة الموالية (2008)، برز كتاب دومينيك مانغينو تحت عنوان: "ضد سانت - بروست: نهاية الأدب"[4]، وهو يقصد بسانت" سانت بيف"، وفي عنوانه تركيب لعنوان كتاب لبروست "ضد سانت بيف"، فجمع

---

(1) William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII-Xxe siècle,édi.Minuit,* (2005).

(2) T. Todorov *La littérature en péril,édi. Flammarion,* (2007).

(3) A. Compagnon, *La littérature pour quoi faire?* (2007),*Collège de France,Fayard,2007.*

(4) D.Maingueneau, *Contre Saint-Proust. La fin de la Littérature, Belin,* 2008.

المتضادين في ضد واحد؟ وكتاب جاك بوفيريس "معرفة الكاتب: حول الأدب والحقيقة والحياة"[1].

وفي سنة 2010 صدر كتاب إيف سيتون حول مستقبل الإنسانيات[2]، وبعدها في سنة 2011 ظهر كتاب جان ماري شايفر تحت عنوان" إيكولوجيا فرعية للدراسات الأدبية: لماذا الأدب وكيف ندرسه؟[3]. هذا عدا الكثير من المقالات التي توزعت بين كبريات الجرائد والمجلات الفرنسية التي شاركت بدورها في هذه النقاشات بالتعليقات والتحليلات المختلفة.

تختلف هذه النقاشات في تلمس "الأزمة" الأدبية، كما أن وجهات نظرها تتباين حول الحلول التي يمكن تقديمها لتجاوز هذا الواقع. سنحاول تقديم صورة موجزة عن تصور جان ماري شايفر، وهو فيلسوف يهتم بالأدب، ونذيله بمناقشة جان مانجينو لبعض الأفكار التي أدلى بها في هذا النقاش. ركزت على هذين الباحثين لموقعهما في الخارطة الأدبية الفرنسية من جهة، ولأنهما معا معروفان لدى القارئ العربي، من خلال ترجمة بعض أعمالهما.

1.1.2.1.1. جان ماري شايفر[4]:

يختلف شايفر عن غيره من الباحثين الذين اهتموا بواقع الأدب ودراسته في فرنسا. فهو يبدأ بتنحية الفكرة السائدة حول انحدار الأدب وأزمته، مميزا بين الإبداع الأدبي، والدراسة الأدبية، موضحا أن الأزمة تتصل بالدراسة لا بالإبداع.

---

(1) Jacques Bouveresse, La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie, Agone, Collection «Banc d'essais», 2008

(2) Yves Citton, *l'Avenir des Humanités,* Éditions La Découverte, (2010).
وله أيضا مساهمة في هذا النقاش بمقالة نشرتها مجلة "فابولا" الإلكترونية:
Yves Citton, «Il faut défendre la société littéraire», **Acta fabula**, vol. 9, n° 6, Essais critiques, Juin 2008, URL: http://www.fabula.org/revue/document4299.php, page consulté 13 mars 2014

(3) Jean-Marie Schaeffer, Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?, Thierry Marchaisse éditeur, 2011

(4) جان – ماري شايفر، نفسه.

ينطلق الباحث أولا من إبراز الدور المزدوج للدراسات الأدبية على النحو التالي:

أ. نقل القيم الأدبية من جيل إلى آخر. ويرى أن عملية النقل هذه تتم من خلال الوظيفة التربوية (التعليم)، لأن الثقافة، كما عبر عن ذلك، لا يمكن أن تنقل بواسطة الجينات.

ب. فهم مجموع الاستعمالات الإبداعية التي تتم بواسطة اللغة، الشيء الذي يقرب الدراسات الأدبية من الدراسات الاجتماعية.

يربط شايفر هذين الدورين، أو الوظيفتين، في اتصالهما بالدراسات الأدبية، بالمقولتين: المعيارية والوصفية، متوقفا على أن الخلط بينهما هو ما يبرر الحديث عن الأزمة. إن ذلك الخلط يؤدي إلى الميز أو عزل الأدب باعتباره واقعا "مستقلا ومنغلقا على ذاته". ويدعو لمعالجة هذا الخلط إلى فصل "تدريس الأدب" (المعيارية) عن "البحث الأدبي" (الوصف)، مقترحا أن يتطور تدريس الأدب بشكل مختلف عن المسار الذي ظل يسير عليه.

لقد ظل تدريس الأدب متركزا على تحليل "التراث" الأدبي، في حين أن المطلوب هو تشجيع القراءة، وتشجيع الكتابة أيضا. وعلى الوظيفة المركزية للتربية أن تجعل التلميذ قادرا على تكوين تجربة خاصة مع الإبداع الأدبي. إن "الاهتمام ينصب حاليا على القراءة التحليلية للنصوص، وهنا مكمن الأزمة، فتحليل النص لا يمكنه أن يخلق القارئ لأنه يخفي السحر الواقعي للأثر الأدبي الذي تكمن أهميته فيما يمكن أن يلعبه في حياة القارئ. إن تفعيل الأدب، بالنسبة للتلميذ يتجلى في جعله قادرا على التفاعل مع العالم. ويشاطر هنا شايفر تودوروف في الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب بالنسبة للتلميذ أو الطالب.

أما بخصوص الجانب الوصفي الخاص بالبحث الجامعي، فيدعو إلى التمييز بين الباحث، والأستاذ الباحث، بهدف بناء "مجتمع باحثين"، يضطلعون بغير ما يقوم به الأستاذ الباحث، وذلك عن طريق وضع الدراسات الأدبية ضمن مجموع العلوم الإنسانية.

2.1.2.1.1. دومينيك مانجينو[1]:

يثمن مانجينو عمل شايفر لأنه لا يمكن أن يدعو إلى الحياد بخصوص الأزمة التي يعيشها الأدب والدراسة الأدبية معا. ينطلق الباحث أولا من كون النقاش الدائر حاليا حول الأدب يبين بالملموس أن للأدب دورا ثقافيا مهما في المجتمع لا يمكن نكرانه. وبعد إشارته إلى الكتب الكثيرة التي ساهمت في النقاش يكشف عن الغايات المختلفة التي تحكمها، ويستنتج أنها دليل على أزمة عامة، لا تتعلق، بالدراسة الأدبية في الثانوية والجامعة فقط، ولكن تمس أيضا إنتاج الأدب واستهلاكه.

يعود مانجينو إلى الستينيات من القرن العشرين، ليبين أن الوضع الحالي يشبه إلى حد بعيد ما جرى في تلك الحقبة، حيث النقاش حول الأدب ودراسته كان متسعا إلى درجة أنه شغل الرأي العام الأدبي وغير الأدبي. لكن هناك فرقا كبيرا بين اللحظتين: ففي الستينيات كانت القضايا المطروحة تتعلق، حسب منطق الطليعة، إما بطبيعية هذه التقنية أو تلك (الرواية الجديدة)، أو بأهمية هذه المقاربة أو الأخرى (النقد الجديد). أما الآن فليس النقاش حول "كيف" نبدع الأدب أو نقرؤه، بل صار حول وجود الأدب في حد ذاته، وحول أهميته. ولعل هذا النقاش الحالي يعكس أزمة حضارة، تتصل في آن، يستخلص مانجينو، بالتكنولوجيا الجديدة للتواصل، من جهة، والهوية الأوربية، من جهة أخرى.

يسجل مانجينو أولا أن كتاب شايفر على نقيض الأعمال الأخرى التي ساهمت في النقاش، لم يهتم بأزمة الإنتاج والاستهلاك الأدبيين، ولكنه ركز اهتمامه على المستوى الجامعي، وبصفة أقل على تدريس الأدب في الثانوي والإعدادي. وبصدد الأزمة الحالية للدراسة الأدبية يبين مانجينو أن شايفر يلخصها في مدى "شرعية" الدراسات الأدبية، ولماذا تصلح؟ وكيف نحدد مستقبلها؟ ويرى مانجينو أن الأطروحة التي يدافع عنها شايفر تتمثل في أن أزمة الدراسة الأدبية ذات بعد إبستيمولوجي، ويقدم المقترح الذي يقضي بإعادة الدراسة الأدبية إلى إطار أعم هو "العلوم

---

(1) د. ما نجينو، مر. مذكور (الهامش 2)

الإنسانية" والرجوع إلى الفلسفة، بهدف إعادة النظر في المفاهيم المفاتيح التي هي: القراءة، التأويل، الوصف، الفهم، التفسير. ويضطلع الكتاب بمحاولة التركيز على مفهومي: المعيار، والوصف.

بعد استعراض فصول الكتاب، يستنتج مانجينو الملاحظات التالية:

أ. العلاقة بين الأدب والفلسفة ظلت دائما متواصلة. فالدراسات الأدبية ظلت أبدا على صلة بالفلسفة، كما أن الفلاسفة يحركون مفاهيمهم لمعالجة هذا الكاتب أو ذاك، لتطوير الفكر الفلسفي.

ب. الأزمة لا تتعلق فقط، بالدراسات الأدبية، ولكنها تطول أيضا الإبداع الأدبي، اللهم إلا إذا كان المقصود بالأدب معناه العام (مسلسلات/ الراب/هاري بوتر/المدونات،). أما إذا كان المقصود بذلك الأدب الخاص، فهو في أزمة يشهد عليها تراجع الكتاب المطبوع.

بخصوص هذه النقطة، يستشهد مانجينو برأيه الذي عبر عنه في كتابه "ضد سانت – بروست" الذي يلخص فيه الأزمة باعتبارها ثلاثية الأبعاد: أزمة الكتاب المطبوع، أزمة الجمالية الرومانسية التي تحمي مملكة الأدب، وأخيرا أزمة الدراسة الأدبية على المستويين المؤسساتي (المدرسة/الجامعة)، والإبستيمولوجي. وهذه الأزمات تتداخل فيما بينها، ويؤثر كل منها في الآخر.

أ. إن شايفر يتحدث عن أعمال أدبية وأجناس ومؤلفين، ولكنه لا يتحدث عن الأدب باعتباره "موضوعا". ولذلك فإن إخضاع الدراسات الأدبية للعلوم الإنسانية لا يعمق النقاش، والمطلوب جعل المختصين بالأدب يعملون على تحقيق هويتهم في معالجة "موضوع" الأدب.

نلاحظ من خلال استعراض وجهتي نظر الفيلسوف فايشر واللساني مانجينو أن الأزمة يتم التعامل معها من رؤيتين مختلفتين. فإذا كانت الأولى ترمي إلى جعل الأدب مرتبطا بالعلوم الإنسانية والفلسفة، نجد الثانية، بشكل أو بآخر تدافع عن الاختصاص الأدبي. هذه هي الملاحظة الجوهرية التي يمكنني بالخروج بها من خلال هذا النقاش، وهي الخلاصة نفسها التي يمكنني استنتاجها من خلال النقاشات الأنجلو – أمريكية.

قبـل الانتقـال إلى عـرض بعـض التصـورات الخاصـة بالنقـاش حـول الأدب والدراسـات الأدبيـة في الكتابـات الأنجلـو - أمريكيـة، أحـب إنهـاء مـا تقدمـه لنـا الكتابات الفرنسية بالحوار[1] الذي أجراه رفائيل باروني (R. Baroni) مع دومينيك مانجينو استكمالا لما لا يقال عادة في الدراسات التي تظل مقيدة بالنقاش الفلسفي والإبستيمولوجي الذي يطبعها عادة. نشر هذا الحوار في مجلة "فوكس - بويطيقا" الإلكترونية.

إن الجديد في هذا الحوار، علاوة على توضيح وجهة نظر مانجينو من الأزمة، مـع مقارنـة بينـه وبـين تصـور تـودوروف وأنطـوان كامبـانيون، أشـدد علـى ثلاثـة موضوعات أثارها المحاور باروني وجواب مانجينو عنها:

أ. **دور الوسائط الجماهيرية والتفاعلية**: ساهمت هذه الوسائط في تهميش الأدب، وجعله يفقد جزءا من رمزيته وقداسته التي تكرست منذ القرن التاسع عشر مع الحركة الرومانسية.

ب. **التخييل** (Fiction): مع تطور الوسائط الجديدة، بدأ التخييل (السرد) يحاصرنا من كل الجهات، وصار الأدب متصلا اتصالا وثيقا بالسينما، وألعاب الفيديو، ويعطي مثالا من "هاري بوتر"، و"سيد الخواتم".

ج. **الدراسات الثقافية**: يسجل مانجينو أنها تتراجع الآن في الكتابات الأنجلو ساكسونية، وألا مستقبل لها في فرنسا. ويلخص الإشكال الذي تعاني منه، في كونها لا تعدو تأملات فلسفية راقية، من جهة، تتقدم من خلال قراءات حدسية محضة، من جهة ثانية.

شـددت علـى هـذه المحـاور الثلاثـة لأن كتابنـا يتأسـس عليهـا، بدرجـة قويـة، ولاسيما مـا تعلق منهـا بـالمحورين الأول والثـاني اللـذين لا نجـد لهمـا حضـورا كبـيرا في النقاشـات الـدائرة حـول الأدب والدراسـات الأدبيـة، مـن المنظـور الـذي اعتبرنـاه، في مستهل هذا الكتاب، تقليديا. ولقد كان باروني دقيقا في طرح هذه الأسئلة الثلاثة

---

(1) نهاية الأدب، حوار أجراه رفائيل باروني مع د. مانجينيو حول كتابه "ضد سانت بروست".
http://www.voxpoetica.org/entretiens/intMaingueneau.html
(15 يوليوز 2014)

لكونه، من جهة، متابعا جيدا ومنخرطا في الدراسات السردية بشكل يجعله مواكبا للمستجدات المختلفة، من جهة أخرى.

2.2.1.1. في الكتابات الأنجلو أمريكية:

لا يختلف الوضع في الكتابات الأنجلو أمريكية عن نظيره الفرنسي. فالنقاشات حول تراجع الأدب وانهيار دراسته ابتدأت في الوقت نفسه تقريبا، مع تباين، بطبيعة الحال، في نوعية النقاشات وموضوعاتها لاختلاف التجربتين، واهتمامات الباحثين. لكن الموضوع ظل واحدا يتعلق بواقع الأدب ومستقبله، من جهة، وعلاقته بالعلوم الإنسانية، من جهة أخرى. فكثرت المؤتمرات والكتابات التي تحاول تشخيص الواقع وتقديم المقترحات الملائمة للخروج من النفق الذي انتهت إليه الدراسات الأدبية.

لقد انخرط في هذه السجالات حول الواقع الأدبي العديد من الجامعيين والباحثين منذ بدايات التسعينات، بدراسات في مؤتمرات أو كتب خاصة. ويمكن اعتبار كتاب كرنان (Kernan, A. 1992) حول "موت الأدب"[(1)] من أولى الإصدارات في هذا الاتجاه، وكرنان نفسه الذي قام بتنسيق ونشر أعمال مؤتمر سنة 1997 بجامعة برينستون، حول سؤال دال: "ماذا جرى للإنسانيات؟[(2)]". وكان من بين دراسات هذا المؤتمر مقالة لـ "ميناد" حول انتهاء سلطة الاختصاص[(3)]. وفي سنة 1997 نشر إليس (Ellis, J. M. 1997): ضياع الأدب بين الجداول الاجتماعية وفساد العلوم الإنسانية[(4)]. وقبل هذا الكتاب الجماعي، أصدر لينطريكشيا (Lentricchia 1996) كتابا تحت عنوان: "ما يكون أخيرا، وصية ناقد أدبي سابق"[(5)].

---

(1) Kernan, A. 1992. *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press.

(2) Kernan ed. 1997. *What's Happened to the Humanities?* Princeton, NJ:Princeton University Press.

(3) Menand, L. 1997. "The Demise of Disciplinary Authority." In *What's Happened to the Humanities?* edited by Alvin Kernan, 201-219. Princeton, NJ: Princeton University Press.

(4) Ellis, J. M. 1 997. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the of the Humanities.* New Haven: Yale University Press.

(5) Lentricchia, F. 1996. "Last Will and Testament of an Ex-Literary Critic." *Lingua Franca*, September/October.

ويمكن اعتبار سنة 1999 سنة النقاش الكثيف حول واقع الدرسات الأدبية، إذ صدرت خلالها عدة أعمال نذكر منها: دراسة ديلبانكو (Delbanco 1999) حول "انحدار الأدب وسقوطه"[1] وجودهيرت (Goodheart 1999) الذي صاغ عنوان دراسته بسؤال "هل للدراسات الأدبية مستقبل؟"[2]. كما شارك في هذا النقاش الباحث المعروف روبرت شولس (Scholes, R. 1999) بكتاب "ظهور الإنجليزية وسقوطها: إعادة بناء الإنجليزية باعتبارها اختصاصا"[3]. وجاء كتاب وودرينغ (Woodring, C. 1999) "الأدب: حرفة محاصرة"[4]. بينما حاول ويسبوش (Weisbuch, R. 1999) تقديم "ستة مقترحات لإنعاش العلوم الإنسانية"[5].

توالت الإصدارات في الاتجاه نفسه مع الألفية الجديدة بكتاب جماعي سنة 2000 تحت إشراف ماك كيلان (McQuillan, M) تحت عنوان "ما بعد النظرية: مسارات جديدة في النقد"[6]. وفي الاتجاه نفسه أصدر باتلار(Butler, C. 2002) كتابا حول "ما بعد الحداثة: مقدمة موجزة"[7]، وتيري إيغلتون (Eagleton, T. 2003)، "بعد النظرية"[8].

---

(1) Delbanco, A. 1999. "The Decline and Fall of Literature." *New York Review of Books* 46, November 4. www.nybooks.com/articles/archives/1999/nov/04/the-decline-and-fall-of-literature/

(2) Goodheart 1999 Goodheart, E. 1999. *Does Literary Studies Have a Future*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

(3) Scholes, R. 1999. *The Rise and Fall of English*:Reconstructing English as a Discipline. New Haven: Yale University

(4) Woodring, C. 1999. *Literature: An Embattled Profession*. New York: Columbia University Press.

(5) Weisbuch, R. 1999. "Six Proposals to Revive the Humanities." *Chronicle of Higher Education*, March 26

(6) McQuillan, M., R. Mcdonald, R. Purves, and S. Thompson, eds. 2000. *Post-Theory: New Directions in Critique*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

(7) Butler, C. 2002. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

(8) Eagleton, T. 2003. *After Theory*. New York: Basic Books.

وفي سنة 2004 نشر ميتشل (Mitchell 2004) أشغال حلقة دراسية حول "مستقبل النقد"[(1)] نظمتها مجلة "التحقيق النقدي". وظهر كتاب كارول (Carroll 2004) حول "الداروينية الأدبية: تطور وطبيعة بشرية وأدب"[(2)]. كما صدر كتاب ديفيس (Davis, C. 2004) "بعد ما بعد البنيوية: قراءة، قصص، نظرية"[(3)]. وفي عام 2005، نشر كتاب بإشراف (Patai and Corral 2005) "إمبراطورية النظرية: منتخبات المعارضة"[(4)]، كما ظهر كتاب لوبيز وبوتر (Lopez and Potter 2005)على غرار كتاب ديفيس تحت عنوان "بعد ما بعد الحداثة: مدخل إلى الواقعية النقدية"[(5)].

نلاحظ من خلال هذا الرصد الذي لم نتتبع فيه كل ما أمكننا الوقوف عليه من دراسات ومقالات تواكب واقع الدراسات الأدبية الأنجلو أمريكية وغيرها، أن الاهتمام إلى سنة 1999:

أ. كان منصبا على تسجيل المشاكل المتصلة بالدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية من خلال تعابير دالة على التراجع والسقوط، أو التشكيك أو الاستفهام عن المستقبل والآفاق.

ب. غير أن طبيعة تلك الدراسات التحليلية مع الألفية الجديدة بدأت تتغير لتلامس الما بعديات، سواء تعلق الأمر بـ "ما بعد البنيوية" أو "ما بعد الحداثة"، أو ما بعدهما. أي أن الأفق التحليلي والفكري صار يتجاوز رصد الواقع وما انتهى إليه إلى البحث عن مسارات جديدة لتطوير النظر والعمل وتجديدهما.

---

(1) Mitchell, W., ed. 2004. "The Future of Criticism—A Critical Inquiry Symposium." *Critical Inquiry* 30, 2.

(2) Carroll. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York: Routledge.2004

(3) Davis, C. 2004. *After Poststructuralism: Reading, Stories, and Theory*. New York: Routledge.

(4) Patai, D. and W. Corral, eds. 2005. *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia University Press.

(5) Lopez, J. and G. Potter. 2005. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. New York: Continuum. 2005

كنت أريد تتبع وجهة نظر أندرو ديلبانكو حول "انحدار الأدب وسقوطه"[1] التي رأيت فيها دقة في رصد واقع الدراسات الأدبية والإنسانية لأنها كانت من الأعمال الأولى التي نبهت إلى واقع يناظر، في كثير من الوجوه، ما يعرفه واقعنا الأدبي العربي، ولكني عدلت عن ذلك بعد أن اطلعت على كتاب جوناثان جوتسشال[2] (Jonathan Gottschall) تحت عنوان" الأدب، العلم، والعلوم الإنسانية الجديدة"[3]، فوجدت تصوره يتطابق مع تصوري بكيفية تامة. وما قدمه في كتابه المذكور من تشخيص لواقع الأدب والدراسة الأدبية في أمريكا، يشاكل ما عبرت عنه في كتابي "الأدب، السلطة، المؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة" (2002)، بصدد الواقع العربي، من خلال فصلين كاملين: الفصل الثاني الذي يحمل عنوان: الأدب، النقد، العلم، والفصل الثالث: **الذي جاء بعنوان: "الجامعة، الأدب، المجتمع"**[4]، فأحببت التطرق لرصده للواقع الأدبي لأني أراه يعبر عنه بكيفية أوضح وأعمق من الكثير من التصورات التي تكتفي بالأفكار العامة، والسجالات غير المجدية، والخوض في التفاصيل التي تضيع، في ثناياها العوامل الحقيقية التي تكمن في الأزمة المتحدث عنها.

يبدأ غوتسشال تشخيصه للأزمة التي يتخبط فيها الأدب والدراسة الأدبية في أمريكا بقولة تقطر مرارة: "إن الوقت ليس ملائما بالمرة ليكون المرء باحثا أدبيا" (scholar). ويسجل بعد ذلك بلغة لا تخلو من سخرية، أن النجوم الأكثر إنارة في

---

(1) *انظر الدراسة في الموقع التالي:*
www.nybooks.com/articles/archives/1999/nov/04/the-decline-and-fall-of-literature/

(2) جوناثان جوتسشال أستاذ باحث ملحق بشعبة *اللغة* الإنجليزية بواشنطن وجامعة جيفرسن. تتركز أعماله بين العلم والفن، بصفة عامة. وله عدة أعمال منها: "الحيوان راويا: كيف تجعلنا القصص بشرا؟" (2012)، و"اغتصاب طروادة: تطور وعنف وعالم هوميروس" (2008)...

(3) Jonathan Gottschall, Literature, Science, and a New Humanities, PALGRAVE MACMILLAN, 2008.

(4) سعيد يقطين، الأدب، المؤسسة، السلطة: نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2002.

سماء الدراسات الأدبية، حتى أن نورها كان يشع على ردهات جامعة شيكاغو، انضم بعضها إلى بعض، في أبريل 2003، بدعوة من مستشار تحرير أول مجلة للنقد الأدبي والنظرية الأدبية للتداول في المستقبل غير المضمون لمجلة "التحقيق الأدبي"، من جهة، وللعلوم الإنسانية من جهة أخرى...

كان هذا الاجتماع برئاسة ستانلي فيش (Stanley Fish) ومنظر "ما بعد الاستعمار" في هارفارد هومي بهابا (Homi Bhaba)، و"قوس التفكيكية" هيليس ميللر (Hillis Miller) وفريديدرك جيمسن (Frederick Jameson,) "الأب الأمريكي" للنظرية الأدبية الماركسية. لقد اجتمع هؤلاء الأساطين لمعالجة مستقبل المجلة ومناقشة الأزمة الكبرى التي تتخبط فيها الإنسانيات. وبين بالاعتماد على تقرير "ميتشل" (2004)، (انظر الهامش 1، ص. 41، من هذا الكتاب). وغيره ممن وثقوا أعمال هذه الحلقة الدراسية، أنهم اتفقوا جميعا على أن الإنسانيات تعيش أزمة حقيقية، وأن نجمها في انحدار. ولكنهم اختلفوا في كيفية تشخيصها من أجل التغيير.

ينطلق غوتسشال من هذا الحدث متسائلا: لماذا تتراجع العلوم الإنسانية، في الوقت الذي يزداد فيه نجم العلوم الأخرى، في أمريكا، تألقا وإشعاعا؟ مسجلا أن تلك النجوم - الأساطين لا تطرح مثل هذه الأسئلة. وبما أنه جعل كتابة حول "الأدب والعلم والإنسانيات الجديدة"، فقد اضطلع بطرح هذا السؤال مسجلا كون الدراسات الأدبية، التي هي من اختصاصه، تعيش وضعا أسوأ من نظيرتها الإنسانيات، موضحا أنه سينكب على تشخيص واقع الدراسات الأدبية بصورة خاصة (ص xi)، من هذه الزاوية مرتئيا أن الجواب يكمن في ربط الأدب والدراسة الأدبية بالعلم.

يوضح الباحث فكرته عن واقع الدراسات الأدبية بقوله بأن المشتغلين بالأدب قلما ينتجون معرفة يمكنها أن تقاوم انتقادات الأجيال القادمة. فهي أساسا غير متطورة، وأن الاختصاص الأدبي في تراجع متواصل. لا يتردد غوتسشال في إعلان موقفه من الأزمة العامة، وتقديم مقترحه الذي يراه الحل الأمثل: معانقة التفكير العلمي في معالجة الأدب، واتخاذ العلوم نموذجا ما دامت لا تعيش الأزمة التي تعرفها الإنسانيات بصفة عامة، بقوله:

"هذا الحل الذي أقترح، يمكن أن يجعل قلوب بعض زملائي الباحثين تنفطر. ماذا أقول؟ هل علينا أن ننهار أمام رغبة العلم المهينة؟ هل علينا أن نتخلى عن القيم الإنسانياتية، ونحول الأدب إلى قسم من العلوم، أو شعبة من شعبها؟ هل علينا أن نكسر رفوف مجلداتنا المغبرة، ونسرع إلى أقرب متجر للثياب، للحصول على وزرة المختبر؟ كلا. كلا. كلا". يوضح فكرته مستبعدا كل ردود الفعل الممكنة بقوله: "أريد أن أشير فقط إلى أن العلوم تقوم بأشياء كثيرة أحسن مما نقوم بها نحن. وأن بإمكاننا أن نربح بدراستنا لنجاحاتهم دون أن نتراجع عن أي من الأشياء التي تضمن للأدب خصوصيته" (ص. 2).

هذا التصور الذي يدافع عنه غوتسشال، بدون مواربة أو تردد، كان مطمح النقد العلمي منذ القرن التاسع عشر مع الوضعية، وجاء العلم الأدبي ليكرسه، خلال المرحلة البنيوية، وها هو يتجدد بعد ما بعد البنيوية. كانت عوامل كثيرة تحول دون الانخراط العلمي التام في دراسة الأدب؟ لقد اتخذ النقد العلمي من العلوم الاجتماعية أنموذجا، واتخذ العلم الأدبي اللسانيات أنموذجا. وكل من العلوم الاجتماعية واللسانية اتخذت العلوم الطبيعية أنموذجا. واتخاذ الأنموذج، في تقديري، وهنا أشاطر غوتسشال دعوته، لا يعني الابتعاد عن "الموضوع" الأدبي وطبيعته وخصوصيته. إن الفكر الأدبي، وهو يستفيد من إجراءات وطرق التفكير الموظفة في الفكر العلمي، يجعله يربح أكثر مما يخسر، لأنه سيصبح محصنا بأسئلة دقيقة ومحددة، ومجهزا بنماذج ونظريات قابلة للتطور والتغير مع الزمان.

يرصد غوتسشال العديد من المؤشرات الدالة على الأزمة كما بات يرصدها الجميع لأنها صارت واقعا دالا عليها. وفيما يلي بعض منها:

1. انخفاض عدد الطلاب المهتمين بالإنسانيات والدراسة الأدبية، في الجامعات.
2. تراجع تمويل المشاريع المتعلقة بالإنسانيات ودعمها من لدن المؤسسات العامة والخاصة. ولقد وقفت بنفسي على هذا خلال عملي أستاذا زائرا بجامعة ليون في الموسمين الجامعيين 2002 – 2004. فالندوات والمجلات

كانـت متوقفـة تمامـا. وهـذا مـا دفعـني للإقـدام علـى عـدم التفكـير في الالتحاق بصفة دائمة.

3. تبخر إمكانات توظيف الطلاب الحاصلين على الدكتوراه.
4. استهداف أقسام اللغات والإنسانيات من لدن الصحافة والسخرية من الندوات التي تقام بها.
5. عدم اهتمام الطلاب بالدروس والمحاضرات ولا يطالعون الكتب التي يؤلفها أساتذتهم.
6. عدم الحوار بين الجامعيين، وعدم قراءة بعضهم البعض، وصار السجال عقيما، بين قبائل الباحثين في الأدب والإنسانيات، وصارت الأزمة بمثابة لعنة تصيب الجميع، وبلا استثناء، (ص 6).

وتطول لائحة المؤشرات الدالة على وضع يسير من سيء إلى أسوأ، وبات الجميع يعترف بأن كل التيارات رديئة، وضرورة البحث عن الحل صار أمرا ملحا ولا يتطلب التأجيل. لكن المشكلة الكبرى، يستخلص غوتسشال، تكمن في كون تشخيصات الأزمة ظلت بمنأى عن الإمساك بالعوامل الحقيقية. فالأزمة كامنة، حسب تصوره: "في النظريات التي نهتدي بها، وفي المناهج التي نطبقها" (ص 8).

فالنظريات لا تريد أن تكون علمية، لأنها تقوم فقط على البحث عن الحجاج والحجاج المضاد، بدون أي سند علمي. بل إنه يذهب أبعد من ذلك، بقوله بأن" حتى الدراسات العلمية للأدب التي يشتغل بها الفيلولوجيون والبنيويون والسيميائيون وعلماء النفس التحليلي والسرديون والماركسيون وغيرهم، أعلنوا فشل اختصاصهم" (ص 11)، وأن الطبيعة المنهجية اللاعلمية لهذه المدارس "العلمية" أقنعت أغلبية الباحثين المعاصرين في الأدب، بأن مفهوم "علم الأدب" هو من المضحكات المبكيات" (ص 12).

تظل دعوة غوتسشال الجوهرية تتلخص في دعوته إلى التقارب بين الدراسات الأدبية والنظرية العلمية، وإلا فإن الحديث سيظل عن الأدب بدون مستقبل يمكنه أن يسهم في تغيير الرؤيات والمقاربات، ويجعل ما يسميه "المعرفة الأدبية"، في مستوى المعارف العلمية المختلفة.

أتفق، على وجه الإجمال مع غوتسشال في تشخيصه لواقع الدراسات الأدبية المعاصرة، وأشاطره فكرة ربط الأدب بالعلم. لكني أختلف معه في دعواه حول الفيلولوجيا والسيميائيات والسرديات بصورة خاصة، وهو يضعها جميعا في سلة واحدة مع المقاربات الأخرى. لقد أبانت هذه العلوم الثلاثة في علاقتها بالأدب، والنص، والعلامة، أنها فعلا مؤسسة على تصورات علمية دقيقة، وأنها لا تكتفي باستعارة مفاهيمها ومصطلحاتها من حقول علمية. لقد أسست السرديات والسيميائيات الحكائية لغاتها الخاصة، وصارت لكل منهما معجماتها المتميزة ولغاتها الخاصة التي صارت توظفها مختلف العلوم التي تهتم بالأدب أو بالنص، أو الخطاب بوجه عام.

إن غوتسشال، وهو يعمم أحكامه لتشمل السرديات والسيميائيات، بصورة خاصة، يستند إلى آراء غيره من الباحثين. ويبدو من خلال مراجعه أنه لم يطلع على هذه الأدبيات السردية والسيميائية في تطورها خلال الحقبة ما بعد البنيوية. وهو في كتابه الذي قدمنا من خلاله تصوره عن واقع الفكر الأدبي اليوم، لم يستشهد، ولم يذكر، سواء في مراجعه أو مسرد الأعلام والمصطلحات، لا جيرار جنيت ولا غريماس، ولا أيا ممن ساهم في تطوير السرديات والسيميائيات. وفي المرة الواحدة التي ذكر فيها تودوروف جاء ذلك في سياق لا علاقة له بالسرديات. ومع ذلك فدعوته إلى التقارب بين الأدب والعلم، وبالصورة التي تضمن لـ "علم الأدب" مكانة متميزة ودقيقة في مجال التفكير الإنساني، لا يمكن سوى التشديد عليها، لإنتاج معرفة أدبية ملائمة وقابلة للتطور، وخاصة بالنسبة إلينا نحن العرب، لأنها الرهان الوحيد لإعطاء المكانة المناسبة للأدب وللإبداع في ثقافتنا العربية المعاصرة.

3.1.1. تركيب:

إن الحديث عن الأزمة يمكن أن يتكرر في وقت وحين. وكلما بدأ هذا الحديث يستقطب الرأي العام الأدبي، فمعنى ذلك أن الوضع صار يستلزم التفكير بهدف التغيير.

تزامن تشعب الحديث عن الأزمة في العالم الذي تطورت فيه الدراسات الأدبية والإنسانية في وقت واحد تقريبا. وإذا كانت أغلب مقاربات الأزمة انطلقت من

الحاضر الذي كان مهمينا على مستوى الفكر الأدبي (البنيوية)، فقد راحت ترى أن جوهر الأزمة يكمن في الاهتمام بالأشكال لا المحتويات.

لكن أغلب تلك المقاربات، رغم إحساسها بأن إبدالا معرفيا وفكريا جديدا قيد التكون، وهو الذي يدفع في اتجاه تجديد النظر والممارسة، لم تلتفت إليه، فكانت تصوراتها تتم خارج التطور. يبدو لنا ذلك بجلاء في كون المشتغلين بالأدب الرقمي لم يطرحوا قط مسالة الأزمة، ولكنهم صاروا يفكرون في الأدب بطريقة أخرى، وهم يحاولون الاستفادة من مختلف المنجزات السابقة، بما فيها البنيوية، غير متأثرين بالسجالات الدائرة من حولهم.

إن التجديد لا يمكن أن يتم بالرجوع إلى الفلسفة أو إلى الإنسانيات، كما رأينا مع أغلب النقاشات، ولكن بالذهاب إلى التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، وإلى العلوم الطبيعية، لممارسة التفكير في الأدب من منظور جديد ومغاير لما ساد منذ القرن التاسع عشر، وأن الالتفات إلى الأصوات التي ظلت تنادي بعلمية الأدب، آن الأوان للانطلاق منها. ولا شك أن الإنسانيات والفلسفة بدورهما سيغيران أفقهما، بفتحه على متطلبات العصر الرقمي الجديد وإكراهاته وانتظاراته.

الفَصْــلالثَـاني

الفكر الأدبي:
بين الموسوعية والتخصص

0.2. تقديم:

إن أهم النقاشات التي رأيناها في الفصل الأول تدور حول الاختصاص الأدبي في علاقته بغيره من الاختصاصات، وبالأخص الدراسات الإنسانية والفلسفة، من جهة، وبالعلوم الحقة، من جهة ثانية، وبالتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل من جهة ثالثة. ونؤكد في هذا الإطار أن أغلب النقاشات تركزت حول الجهة الأولى، أما الثانية، فقلما نجد من يتحدث عنها، أو يشير إليها، ويمكن قول الشيء نفسه عن الجهة الثالثة.

نستنتج من ذلك أن **"التقليد" الأدبي الغربي** ظل **محافظا، بل شديد المحافظة**، في العلاقة التي أقامها بين الأدب والفلسفة، من جهة، في الثقافة الأوربية. وعلى العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية في أمريكا والعالم الأنجلو ساكسوني، من جهة ثانية. وأن التخلص من هذه العلاقة ظل أبدا محفوفا بالشك والتوجس. ورغم ظهور دعوات، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، للاهتمام بالعلم في دراسة الأدب، فإن احتواء الدعوة، أو تحريفها عن مسارها ظل هو المهيمن في كل الفكر الأدبي الغربي الحديث. هذه الدعوات تتغير بتغير الأزمنة، وسنجد علاقة الأدب بالفلسفة قديمة، وترجع بجذورها إلى اليونان. أما علاقة الأدب بالعلوم الإنسانية فهي حديثة حداثة هذه العلوم نفسها. أما ربط الأدب بالعلم فهو الرهان الذي ما يزال يتأرجح بين الرفض والقبول، مع ميل شديد إلى الرفض التام، أو القبول المحدود.

إذا نظرنا في تاريخ الأفكار الأدبية منذ تطورها مع اليونان، سنجد أنفسنا أمام صيرورة تبدل فيها مفهوم الإبداع والاختصاصات التي تناولته بمختلف الطرق التي انتهجتها في مقاربته. هذه الطرق هي: الشرح، التحليل، التفسير، التأويل. ويمكننا تقسيم هذه الصيرورة إلى قسمين كبيرين: قديم وحديث:

أ. **القديم**: أما القديم فيتميز بكون **الفلسفة** كانت تضم مختلف الممارسات المعرفية التي مارسها الإنسان، والتي كانت تختزل في اعتبار الفلسفة أم العلوم.

ب. **الحديث**: أما الحقبة الحديثة فهي التي تبتدئ بنهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر. ولقد عرفت هذه الحقبة، في تاريخ الأفكار، باستقلال العلوم الطبيعية عن الفلسفة، وبروز العلوم الإنسانية. سنتناول كل حقبة على حدة، موضحين كيف تبدل موضوع الإبداع "الأدبي" بتبدل الاختصاصات التي تناولته، منطلقين، في ذلك أيضا، بناء على ما يمكن تلمسه من تتبع تاريخ العلوم ومختلف الاختصاصات، في أن المعرفة الإنسانية تمر بمراحل هي: الموسوعية، ثم بروز الاختصاصات الخاصة، فتعدد الاختصاصات، التي هي موسوعية جديدة، تسلمنا من جديد إلى بروز اختصاصات جديدة، فتداخل الاختصاصات وتعددها مجددا، وهكذا دواليك.

1.2. تبدلات الاختصاصات والموضوع:

لقد انتقل الفكر الأدبي الغربي في مسيرته، منذ أقدم العصور إلى الآن، كما أتصور، وفق أربع حقب كبرى. وفي كل حقبة منها، كانت تبرز "إبدالات" جديدة، تتغير بموجبها الاختصاصات والخلفيات المعرفية وموضوعات الإبداع، والأجناس المهيمنة، وطرائق التحليل والتفكير في الأدب. لكن ذلك لا يعني عدم التداخل بين الحقب. فكل حقبة جديدة تظل محملة بما سبقها، قد تتعدل، أو تتغير بما يفرضه الإبدال الجديد، لكن أهم عناصرها تظل موجودة. ولعل هذا من العوامل التي تجعل رؤية الإبدالات في جوهرها غائمة ومضببة، إذا لم ننتبه جيدا إلى طبيعة التغيرات التي تطرأ عليها.

في الشكل التالي محاولة لاختزال علاقات التخصصات بالموضوع، والتبدلات التي طرأت على كل منهما في الصيرورة، بصورة عامة:

الاختصاص	البويطيقا	النقد الأدبي	العلم الأدبي	نظرية الأنساق
الخلفية المعرفية	الفلسفة	علم الاجتماع	اللسانيات	التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل
الموضوع	الشعر	الأدب	الأدبية	الأدب الرقمي
النوع المهيمن	الملحمة	الرواية	الخطاب السردي والفني	الرواية المترابطة/الإبداع التفاعلي

(شكل 2. 1. تبدل الموضوع بتبدل الاختصاص).

1.1.2. الفلسفة والبويطيقا:

ظلت البويطيقا فرعا من فروع **الفلسفة** عند اليونان، اهتمت **بالشعر** باعتباره الجنس الجامع للأجناس المعترف بها. وكانت **الملحمة** هي النوع المهمين. وظل كتاب أرسطو "البويطيقا" وكذالك كتاب هوراس مسيطرين في التاريخ الأوربي، ما دامت تلك الأجناس قائمة في التراث الغربي. ظهرت أنواع أخرى، تتصل خاصة بالتراث الشعبي، ولم يتم الاعتراف بها. ومع ظهور النثر، في العصر الحديث، بدأت بعض الأجناس، وخاصة المسرح والسرد (الذي كان يتجسد من خلال الملحمة)، يتخليان عن الطابع الشعري الذي كان يسمهما وبدأت تتغير النظرة إلى الأجناس القديمة. فبرز مفهوم "الأدب" ليعني الأجناس التي تتحقق من خلال الشعر والنثر معا. وكانت الرواية النوع الذي سيحتل المكانة التي كانت للملحمة، حتى اعتبرها هيغل ملحمة العصر الحديث. وكان طبيعيا أن يظهر اسم جامع جديد يحل محل البويطيقا الكلاسيكية هو "**النقد العلمي**".

2.1.2. الوضعية والنقد العلمي:

ساد مفهوم **الأدب** ومعه **النقد العلمي** في العصر الحديث منذ القرن التاسع عشر. يكتب ألبير تيبويدي: "إن **النقد** كما نفهمه ونمارسه وليد القرن التاسع عشر. وقبل القرن التاسع عشر، كان هناك نقاد مثل بايل وفريرون وفولتير وشابولان ودوبينياك ودينيس داليكارناس وأخيرا كينطيليان. إنهم جميعا نقاد. ولكن لم يكن ثمة نقد"[(1)].

---

(1) Thibaudet, A. Physiologie de la critique, édi. Les Belles Lettres, 1930.

يقصد تيبودي بذلك أن النقد ممارسة جديدة، محددا بذلك ثلاثة أنماط من النقد: النقد العفوي أو الانطباعي، وهو نقد القراء والجمهور المثقف. ونقد الأساتذة والعلماء، وهم المختصون في الدرسات الأدبية. وأخيرا نقد المبدعين والصحفيين.

إذا كانت البويطيقا الكلاسيكية قد ارتبطت بالفلسفة، فإن النقد العلمي ارتبط في بداية أمره بالعلوم الإنسانية التي برزت على إثر استقلال العلوم الطبيعية عن الفلسفة في القرن التاسع عشر. ولقد اتخذت العلوم الإنسانية نموذج العلوم الطبيعية في تكونها، وصار النقد الأدبي على منوال العلوم الإنسانية، متأثرا بالنزعة الوضعية، وكان **علم الاجتماع** الذي أسسه أوغست كونت (1798 - 1857) هو العلم الطليعي في العلوم الإنسانية.

بذلك نشهد الانتقال من **الفلسفة** إلى **العلوم الإنسانية**، كمرحلة متطورة، كما يؤكد ذلك أوغست كونت، وهو يرصد تاريخ تطور الفكر البشري من خلال المراحل الثلاث: اللاهوتية والميتافيزيقية والوضعية التي هي أرقى المراحل. فبرز في فرنسا ما يسمى بـ "النقد العلمي" الذي حاول القطيعة مع البويطيقا والبلاغة القديمتين متأثرا بمنجزات العلوم الاجتماعية، وعمل على تطبيقها على الأدب، كما حاول برونتيير الاستفادة من نظرية داروين عن الأجناس في محاولة تطبيقه إياها على الأجناس الأدبية.

رغم الحضور الذي استعاده الشعر في القرن التاسع عشر، وخاصة مع الرومانسية الألمانية، وتطوراتها فقد صارت **الرواية** النوع المهيمن بعدما كانت مرفوضة من لدن التقليد الأدبي الذي كان ما يزال متأثر بالبويطيقا الكلاسيكية، إبان ظهورها.

3.1.2. البنيوية والعلم الأدبي:

يكتب ديرك دو جيست "إن ظهور **البنيوية** أدى إلى تغيير هام في الإنسانيات، لأنها جعلتها تنتقل من مرحلة "**ما قبل العلم**" إلى اعتماد مقاربة "**علمية**" واضحة"[1]. (ص 264).

(1) D, de Geest, French Structuralism: A. J. Greimas, Tzvetan Todorov and Gérard Genette, in, Modern European Criticism and Theory, edi. J.Wolfreys, Edinburg University Press, 2006, P. 264.

غير بعيد عن القرن التاسع عشر، وانطلاقا من الروح العلمية التي كانت سائدة فيه، عند تناول الطبيعة والمجتمع، سيعمل فرديناند دو سوسير (1913/1857) على تأسيس اللسانيات (علم اللغة)، انطلاقا من الروح الوضعية التي تم إرساؤها في هذا العصر. ولا شك في ذلك فقد ابتدأ مساره الجامعي بدراسة الفيزياء، وهو ابن القرن التاسع عشر(1875)، ثم انحرف عنه إلى الدراسات اللغوية. وسيتلقف هذه الدعوة الشكلانيون الروس (1914 - 1930) الذين اطلعوا على محاضرات دو سوسير فنادوا بدورهم بدراسة الأدب دراسة علمية بمنأى عن الأثر الاجتماعي والتاريخي الذي فرضته العلوم الإنسانية في بداية ظهورها. اهتم الشكلانيون الروس بالخصائص المميزة للعمل الأدبي، وسماها جاكبسون (1896 - 1982) "**الأدبية**" أي "ما يجعل من الأثر الأدبي أدبا"، وهذه الأدبية لا يمكننا دراستها إلا من خلال علم جديد هو "**البويطيقا**" التي نعتوها بـ "**الجديدة**"، تمييزا لها عن الكلاسيكية[1]. وأصدروا في السياق نفسه مجلة تحمل اسم "*Poetica*". وسوف لا تظهر اجتهادات الشكلانيين إلا في الستينيات من القرن العشرين عن طريق ترجمة أعمالهم من قبل تودوروف[2] ليكون لها أكبر الأثر في الحركة **البنيوية** التي قامت على أساس تجاوز الدراسات النقدية الأدبية التي تأسست مع النقد العلمي في القرن التاسع عشر، والتي اهتمت بصورة خاصة بالجوانب الخارجية للأدب (الشخصية - المجتمع، التاريخ)، والتي تطورت خلال القرن العشرين مع الدراسات التاريخية للأدب، أو دراسته من زاوية اجتماعية أو نفسية، وطالبت بدراسة "**الأدب من الداخل**" بالتركيز على بنياته الخاصة التي يتشكل منها والتي تبرز أساسا من خلال "اللغة"، ولذلك كانت **اللسانيات** هي العلم الذي استفاد منه البنيويون في تأسيس **العلم الأدبي**. تماما كما استفاد النقد الأدبي العلمي من علم الاجتماع.

إذا كان الشكلانيون الروس قد أقاموا علما واحدا للأدب يقوم على البحث في "الأدبية"، فإن الحقبة البنيوية ستشهد ميلاد علمين للأدب هما: **البويطيقا** بقيادة

(1) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

(2) Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil 1965.

جيرار جنيت (1930 -)[1] و**السيميوطيقا الأدبية** برئاسة ألجيرداس جوليان غريماس (1919 - 1992)[2].

لمتسائل أن يتساءل لماذا لم يظهر في الحقبة البنيوية سوى هذين العلمين؟ ولماذا علمان، وليس واحدا فقط، أو ثلاثة أو أكثر؟ قلما نطرح مثل هذه الأسئلة لأننا، في ثقافتنا العربية، نحجب مثل هذه الأسئلة لكوننا غير معنيين بطرحها أصلا، أو التفكير فيها. فالبنيوية كما تدوولت في الدراسات العربية، "منهج نقدي"، مثل الدراسة الاجتماعية للأدب، يركز على الشكل ويهتم بالبنيات الداخلية للأدب، وكفى الله النقاد وجع الدماغ؟ لكن الانطلاق من أن الفكر الأدبي الإنساني، عند العرب وعند غيرهم، انصب في كل تاريخ اهتمامه بالإبداع، وسيظل، ينظر إليه من خلال مقولتين جوهريتين: اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، أو الدال والمدلول، حسب دو سوسير، يوضح لنا بجلاء لماذا علمان فقط. لقد توزع انشغال كل من العلمين بمقولة من المقولتين، فاهتم البويطيقيون باللفظ أو الشكل أو الدال، في حين تركز اهتمام السيميوطيقيين على المعنى أو المضمون أو المدلول.

للمتسائل نفسه أن يتساءل، وقد صار شغوفا بطرح الأسئلة المحرجة، لماذا توقف الشكلانيون الروس، وهم السباقون إلى التفكير العلمي في الأدب، على البويطيقا ولم يفكروا في تأسيس السيميوطيقا؟ جوابا على هذا السؤال الوجيه، نؤكد أنهم انفتحوا، عمليا، على مجالات تتصل بالسيميوطيقا (بروب نموذجا والذي سيتخذه غريماس منطلقا في تحليل الوظائف والعوامل). ولكنهم في الوقت الذي أسسوا فيه رؤياتهم الجديدة للأدب، لم تكن قد ظهرت السيميوطيقا، بل لم يكن من الممكن أن تظهر، ولم تكن أمامهم سوى صيغة التكهن التي قدمها دو سوسير بصددها. أما في الستينيات فقد تطورت اللسانيات، وعدل يالمسيلف مفهوم العلامة السوسيري،

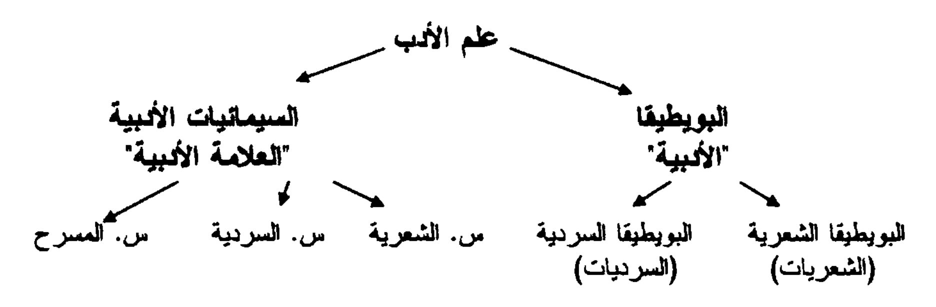
(1) G.Genette, Figures 1, Seuil, 1966.
Discours du Récit, in Figures3, Seuil, 1972.
Nouveau Discours du récit, Seuils, 1983.

(2) .A.J.Greimas, Sémantique structurale, PUF, 1966.
Du sens, Seuil, 1970.
Du Sens 2, Seuil, 1983.

والذي لولاه، كما يقول نيكولا ريفي[1] لما ظهرت السيميوطيقا، أو على الأقل لتأخر ظهورها.

إنهما علمان فقط، ولا يمكن لأي علم ثالث أن يبرز إلى الوجود، لذلك سنجد اصطفاف العلماء سيتحقق إلى جانب أحد هذين العلمين، أو محاولة المزاوجة بينهما، كما فعل أصحاب البلاغة العامة[2] مثلا، الذين حاولوا تجديد البلاغة، فوجدوا أنفسهم، بويطيقيين، وهم يشتغلون بالدوال، أو سيميوطيقيين، وهم يبحثون في المدلولات، أو ينفتحون على علامات غير لغوية مثل الصورة مثلا[3].

لكن البحث في الاختصاص العام "البويطيقا" أو "السيميوطيقا" لا يمكن أن يتحقق عمليا بدون تدقيق الاختصاص تبعا لنوعية الأجناس الأدبية التي كان يقسم إليها الأدب، بناء على قاعدة أن التفكير في الكل يبدأ من توزيعه إلى أجزاء. فظهرت بذلك علوم فرعية في العلمين معا تهتم بالبحث في الأجناس الكبرى (الشعر/السرد/المسرح)، على النحو التالي:



(ش. 2. 2. موقع العلوم الفرعية ضمن العلم العام).

---

(1) قال نيكولا ريفى إنه لولا التطوير الذي أدخله يلمسليف على مفهوم العلامة لتأخر ظهور السيميائيات، انظر كتاب البلاغة العامة (هامش 2 أسفله) ص 171.

(2) Groupe μ. Rhétorique Générale. Seuil. 1982.

(3) Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Éditions Le Seuil, Paris, 1992.

نلاحظ من خلال المقارنة بين هذين العلمين الكبيرين ما يلي:

أ. مع البنيوية، من خلال العلمين، بدأ يتحقق تجاوز مفهوم الأدب بالمعنى الذي بدأ يتكرس في القرن التاسع عشر، لأن الانتقال من "الأدب" إلى "الأدبية" يستدعي البحث عنها وفيها من خلال أي نص كيفما كان نوعه. لذلك نجد البويطيقيين يهتمون بـ "الخطاب" الأدبي بغض النظر عن كونه منتميا إلى الثقافة العالمة أو الشعبية، وكيفما كانت أنواعه (الروايات/الأساطير/الرواية البوليسية/الثقافة الشعبية،). كما تم الانفتاح من خلال السيميوطيقا على مختلف العلامات لغوية أو غير لغوية (الأدب/الصورة/الإشهار،). ومعنى ذلك أن مفهوم الأدب، الإبداع اللفظي المنتمي إلى الثقافة العالمة بدأ يتم تجاوزه من جهة إلى الاهتمام بما صار يعرف بالأدب الهامشي، أو الموازي[1] ((Paralittérature إلى جانب توسيع حقل الدراسة كي لا يقف على النصوص الأدبية اللغوية فقط.

ب. تساوي البويطيقا والسيمويوطيقا في توزيع الأجناس الكبرى، باستثناء المسرح الذي اهتم به السيميوطيقيون، لانفتاحه على العلامات غير اللغوية. أما البويطيقيون فقد انشغلوا بالبعد السردي فقط الذي يوجد بدوره في العمل المسرحي.

ج. نجاح العلمين معا في تطوير علم للسرد، وقصورهما عن إقامة شعريات أو سيميوطيقا شعرية، رغم المحاولات التي بذلها غريماس لذلك[2].

د. تطورالعلمين معا كان متكافئا من خلال الأعمال التأسيسية لكل من خلال جنيت وغريماس خلال السنوات: 1983/1972/1966، أو في المرحلة ما بعد البنيوية.

حاولت البلاغة أن تتجدد باعتماد الاجتهادات التي تحققت في المرحلة البنيوية، وظهرت الأسلوبية محاولة المساهمة في التطوير، وظهرت أعمال مهمة مع ليون سبيتزر

---

(1) Daniel Couégnas, **Introduction à la paralittérature**, Seuil, coll. Poétique, 1992.

(2) **A.J.Greimas, Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972.**

وكبيدي فارغا، ولكنهما معا لم يرتقيا إلى المستوى الذي تحقق مع البويطيقا التي بناها جيرار جنيت على خلفية بلاغية، ولكنه أفلح في تأسيس السرديات، وبقيت الخلفية ماثلة في مختلف أعماله السردية والفنية.

4.1.2. ما بعد البنيوية، وما بعدها: نظرية الأنساق:

شاع في نعت الحقبة الثالثة في تقسيمنا مصطلح **"مابعد البنيوية"**، و**"بعد ما بعد البنيوية"**، ولكننا، مع الحفاظ على **"ما بعد البنيوية"**، سنسمي المرحلة التي جاءت بعدها بـ **"النسقية"** لأنها تبلورت في نطاق سيطرة **"النظرية العامة للأنساق"** (Théorie générale des systèmes) سواء في العلوم الطبيعية أو الاجتماعية أو الأدبية، وكان لها تأثيرها، بشكل مباشر، أو ضمني، في مختلف النظريات الأدبية.

سنعتبر الحقبة الثالثة حقبة **"النسقية"**، سواء سلم الباحثون بانتمائهم إليها أم لا، لأن الفكر النسقي هو الذي سيطبع هذه الحقبة، وسنوضح في الفصل الثالث من هذا الباب دواعي هذا الاستعمال.

ابتدات مرحلة ما بعد البنيوية في أواسط الثمانينيات على إثر التطور الذي عرفته السرديات والسيميوطيقا الحكائية باعتبارهما امتدادا للحركة البنيوية. فقد صار كتاب جنيت (1972) مرجعا مركزيا وأساسيا لكل الذين حاولوا تطوير السرديات خارج فرنسا. كما أن تأسيس مدرسة باريس السيميوطيقية خلق لها إشعاعا خارج فرنسا. فكان التطوير في ضوء تحقق الأسس التي صارت كلاسيكية وجوهرية لأي معالجة مستقبلية.

يعني امتداد الحركة البنيوية فيما بعدها على أن هناك تداخلا بين الحقب، واستمرار الحقب المتجاوزة داخل الحقبة الجديدة: غياب القطيعة. فالفيلسوف والعالم الإنساني والمبدع والصحفي ظلوا جميعا يمارسون عملهم الأدبي في كل المراحل. لكنهم لا يشتغلون بالطريقة السابقة على الإبدال الجديد. إنهم يتكيفون معه، وينخرطون فيه: تجديد كلود ليفي ستروس للأنثروبولوجيا، بجعلها بنيوية، متجاوزا بذلك أنثروبولوجيا القرن التاسع عشر. ويمكن قول الشيء نفسه، على سبيل التمثيل، عن الفيلسوف (فوكو، ديريدا) والمحلل النفساني (لاكان)، والاجتماعي (بيير

زيما الذي زاوج بين سوسيولوجيا الرواية عند غولدمان وسيميوطيقا غريماس، فبرز لنا من خلال "سوسويولوجيا النص الروائي"). بمعنى أن هناك صيرورة تطورية، وهي **الأطروحة التي** دافعت عنها في الكتاب الحواري المشترك مع فيصل دراج(1)، في الوقت الذي نجد فيه القطيعة هي السائدة في فكرنا الأدبي المعاصر حيث نجد الحديث عما بعد البنيوية يعني "القطيعة" معها؟

هذه الصيرورة تبرز بجلاء أن ما بعد البنيوية ليس سوى تطوير للمرحلة السابقة لأن البنيوية، في المجال الأدبي بصورة أخص، مشروع علمي. ولا يمكن للمشروع أن ينتهي لأنه، أبدا مفتوح على المستقبل، وقابل للتطور باستمرار.

يكتب ديرك دو جيست مدافعا عن المشروع البنيوي مؤكدا أنه بالرغم مما يقال بأن البنيوية صارت حركة تاريخية ابتدأت مع الستينيات وانتهت مع السبعينيات فإنها: "ما تزال ذات تأثير بالغ في الفكر الأوربي المعاصر حول الثقافة والأدب. وإذا كان للبعض أن يصرح بأنها **ماتت أو انتهت**، فإنها على العكس من ذلك، لكونها مشروعا طموحا، **ما يزال حضورها قويا**"(2)، ويعطي الباحث نماذج من ذلك من مسيرة غريماس وجنيت وتودوروف، واقفا على التطورات التي عرفتها أعمالهم جميعا، وبالأخص الأولين، بعد المرحلة البنيوية.

ويقول شويرفيجن: "إن **ما بعد البنيوية** لا يعني **نقضيها** رغم كل ما يمكن أن يقال عن العلاقة بينهما. **إنه جزء من الحركة البنيوية** التي جاء ليمثل نسخة "**مطورة**" منها".(3).

وفي الفصل الثامن، من موسوعة كامبريدج حول تاريخ الأدب، والخاص بالشكلانية وما بعد البنيوية، استشهدت سيليا بريتون بما كتبه روبرت يونغ في مقدمة كتابه "حل النص"، والذي يؤكد فيه، أنه "**لولا البنيوية لما كان ما بعد البنيوية ممكنا**". مبينا: "أن التطويرات النظرية التي أدخلها كل من لاكان على التحليل

(1) انظر كتاب فيصل دراج وسعيد يقطين، مر. مذ.
(2) انظر ديك شويرفيجن، مر. مذ. ص 264
(3) Franc Schuerewegen, '*Introduction à la méthode postextuelle. L'exemple proustien*, Paris Classiques Garnier, coll. "Théorie de la littérature", 2012.introduction.

النفسي، وألتوسير على الماركسية تأثرت كثيرا بالبنيوية، وإن عملا معا على نقد البنيوية بشدة"[1]. وتقصر الباحثة دراستها لما بعد البنيوية على التحليل النفسي والماركسية والتفكيكية.

ويعبر ج. فانطاني (Fontanille) عن الفكرة نفسها بصدد المشروع السيميوطيقي، وبلغة علمية:

"لقد ظل المشروع **العلمي** للسيميوطيقا مرتبطا لمدة طويلة بالحقبة **البنيوية**. لكن البنيوية **تطورت الآن**، ولا يعني هذا أن مفهومي "**البنية**" و"**النظام**" لم يبقيا ملائمين. إن الجانب المعرفي للاختصاص يتحدد، بصورة عامة، باعتباره تراتبية للأنظمة التي تنظم حقل المعرفة، أو، بصورة خاصة، بصفته انتقاء وتنظيما لما يمكن، في زمن محدد، أن يعتبر ملائما و"علميا" بالنسبة لهذا الاختصاص. لقد مرت السيميوطيقا من إبستيمولوجية المنقطع والمتوقف إلى إبستيمولوجية المتصل والمستمر"[2].

يقصد فانطاني بهذا أن الاختصاص يضع له حدودا في حقبة أولى (انتقاء القضايا التي يمكن الجواب عنها علميا، وهنا يحصل الانقطاع)، ويعمل على توسيعها متى حصل تطور يستدعي الانتباه إلى الجوانب التي تم إغفالها في الحقبة السابقة (الاتصال)، ويكون، بعد ذلك، التدرج في ترتيب القضايا (التراتبية) حسب ما يتيحه التقدم في معالجتها (الاستمرار).

ما حاول فانطاني توضيحه بصدد السيميائيات الحكائية، هو ما سعيت القيام به بخصوص السرديات الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية في كتابي "السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة"[3].

ترافق الانتقال إلى حقبة ما بعد البنيوية، مع تبلور "**النظرية العامة للأنساق**"، من جهة، ومن جهة ثانية، مع صعود نجم "**التكنولوجيا الجديدة للمعلومات**

---

(1) The Cambridge history of literary criticism From Formalism to Poststructuralism Vol. 8, ed. RAMAN SELDEN, Cambridge University Press, 2008, P.197

(2) Jacques Fontanille, Sémiotique du discours, Presses Univ. Limoges, 1998. P. 91

(3) سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2013.

والتواصل" التي ظلت تتطور منذ نهاية الحرب الثانية، وكان من بين نتائج ذلك بداية تبلور ما يسمى بالأدب الرقمي، وكان لبروز أول رواية رقمية تقوم على الترابط[1] أن صار "**النص المترابط**" (Hypertext) قوام النص الجديد الذي جاء لتجاوز خطية وأحادية العلامة في النص المكتوب. لقد أدى هذا التحول إلى ظهور إبدال جديد ارتبط بعصر جديد هو "العصر الرقمي". وكان لزاما أن ننتقل من الاختصاصات الخاصة إلى تداخل الاختصاصات وتعددها وترابطها: لقد صار الروائي يشتغل مع المهندس، وصار المعلومياتي قرين العلماء في مختلف الاختصاصات الطبيعية والإنسانية، وصار للعلوم المعرفية والذكاء الاصطناعي ونظريات الذهن والدماغ حضور في كل مجالات الحياة، من صناعة الحاسوب وبرمجياته إلى علوم اللغة والأدب والسرد مرورا بالإنسانيات في مختلف تحققاتها.

تطور علما الأدب في هذا السياق، وبالأخص السرديات والسيميائيات الحكائية، وقد صارا ينفتحان على بعضهما البعض، وفي الوقت نفسه تم توسيعهما على مختلف الاختصاصات، من جهة، ومن جهة ثانية على مختلف القضايا التي لم يهتما بها في المرحلة البنيوية. وصار من الممكن الآن الحديث عن سرديات اجتماعية ونفسية وتداولية وثقافية وتأويلية، كما أن السرديات التي كانت تهتم بالنص السردي المكتوب أو الشفوي، نجدها تنفتح على مختلف العلامات، (انطلاقا من اعتبار كون السرد (التخييل) يتحقق في مختلف الخطابات التي ينتجها الإنسان سواء كانت لغوية أو غير لغوية)، وبتنا أمام سرديات صورية، وأخرى رقمية. ويمكن قول الشيء نفسه عن السيميائيات التي كانت مؤهلة منذ بداياتها للتعامل مع مختلف العلامات، أيا كان نوعها.

2.2. تبدلات الاختصاصات والذوات:

بالنظر إلى التبدلات الطارئة على الاختصاصات في علاقتها بتطور موضوع الدراسة، لاحظنا أنه كلما ظهر إبدال جديد ساهم في تغيير الموضوع الذي سيتصل

---

(1) أول رواية تقوم على الترابط، وبها يؤرخ لبداية الأدب الرقمي:
Joyce, Michael. *Afternoon, A Story*. Computer software. Jackson, MI: Riverrun Limited, 1989. Macintosh Plus, System 6.0, 2MB RAM.

بشكل واضح مع الاختصاص الجديد. لكن هذا التغيير يتصل أيضا بتبدل الذوات - الفواعل الذين يشتغلون بهذا الموضوع علاوة على تغير الطريقة التي تتحدد من خلالها معاينته ومعالجته. في الشكل التالي نقدم صورة مختزلة عن صيرورة الاختصاصات والذوات التي اضطلعت بها، وطريقة تعاملها مع الإبداع، وأهم الأعلام الذين يمثلونها:

صيرورة الاختصاصات	الفاعل – الذات	الطريقة	أعلام
الموسوعة	الفيلسوف/الناقد/البلاغي.	الشذرات داخل الإبداع.	أرسطو هيغل
الاختصاص العام	المبدع/الناقد/مؤرخ الأدب/ العالم (العلوم الإنسانية)/ الصحفي/الفيلسوف.	النص خارج الأدب.	سانت بيف فرويد بروست/جيمس لانسون/غولدمان هايدغر.
الاختصاص الخاص	العالم الأدبي (السرديات/السيميائيات)	النص داخل الأدب	جنيت غريماس
تعدد الاختصاصات	العلوم الإنسانية والأدبية، والرقمية،	النص كل جوانب النص	بول ريكور ميك بال جورج لاندوو.

(شكل 2. 3. صيرورة الاختصاصات ومكوناتها).

1.2.2. الموسوعية: الفلسفة.

ارتبط التفكير في الإبداع في أطول مرحلة في تاريخ الفكر الأدبي الغربي **بالفلسفة** التي ابتدأت باليونان (أفلاطون وأرسطو)، وامتدت في طابعها الموسوعي **بالألمان** (كانط وهيغل). كان التفكير في الإبداع الشعري يتحقق من داخل المنظومة **الفلسفية** لـ "**الفيلسوف**"، ثم من خلال **البلاغي** الذي حاول الاستفادة من البويطيقا **الكلاسيكية** في البحث في جماليات العمل الشعري، من خلال الانطلاق من أهم

وجوهه البلاغية ومحسناته التعبيرية. فكان عمله يتركز بصورة خاصة على شذرات محددة من العمل، ولم يكن يعنى به باعتبار أن له بداية ونهاية. كانت طريقة عمله تجزيئية وتقتصر على ملامح جمالية أو عناصر لغوية أو أخلاقية.

2.2.2. الاختصاص العام: العلوم الإنسانية:

مع المرحلة الوضعية سيبرز "**الناقد**" بالمعنى الحديث للكلمة، والذي يستفيد مما منجزات العلوم الإنسانية، تماما كما صار **المبدع** يعتبر نفسه "مؤرخ" العصر الذي يعيش فيه، مستلهما تلك العلوم الاجتماعية نفسها. ستصبح العلاقة بين الناقد والمبدع الأدبي علاقة مساواة، فلكل منهما تصوره الخاص للأدب، وفهمه له، ولطبيعته ولوظيفته. فكانت مقدمات الروايات، والرسائل الأدبية مساهمات بدورها في إثراء الفكر الأدبي. ويكفي أن نشير إلى سانت بيف وبروست في هذا النطاق ليتأكد لنا ذلك.

إلى جانب الناقد العلمي، والمبدع، سيساهم في الاشتغال بالأدب **علماء** من التاريخ والاجتماع والنفس، وسيكون لعالم التحليل النفسي "فرويد" دوره الكبير في إثراء الفكر الأدبي. ويمكن قول الشيء نفسه عن المؤرخ الأدبي (لانسون مثلا)، وعالم اجتماع الأدب (غولدمان). لقد أدى تطور العلوم الاجتماعية إلى ظهور علوم فرعية تتجه إلى الأدب وتشتغل به بما يعمق تصوراتها للعلم الكلي الذي تختص به.

أهم عنصر يمكن التشديد عليه، هنا هو أن طريقة العمل ستختلف عن نظيرتها في المرحلة الموسوعية، حيث سيتم الانتقال من الشذرات وداخل العمل، إلى خارجه (الأثر الاجتماعي)، وفي الوقت نفسه سيتم التعامل معه على أنه كل متكامل.

أما الفلاسفة فقد ظلت علاقتهم بالأدب منذ القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين متأثرة بالتطور الذي طرأ على المستوى العلمي، وصارت مساهماتهم في الفكر الأدبي، مرتبطة بالتأمل في قضاياه الوجودية والجمالية.

3.2.2. الاختصاص الخاص: اللسانيات:

تحت تأثير البنيوية ظهر العلمان الأدبيان مستفيدين من منجزات اللسانيات، واشتغل بالخطاب أو النص الأدبي، علماء جاؤوا إلى الأدب، إما من الدراسات

المعجمية (غريماس)، أو البلاغة (جنيت). وعمل اللسانيون على اختلاف مدارسهم على الانخراط في دراسة الأدب من زواياه المختلفة، فظهرت علوم الدلالة والتداوليات، وعملت مختلف نظريات النص وتحليل الخطاب على تطوير الفكر الأدبي، وذلك بالاشتغال على النص الأدبي من داخله، بهدف الإمساك ببنياته ومكوناته الخاصة.

4.2.2. تعدد الاختصاصات وتداخلها: "النظرية العامة للأنساق".

كل التخصصات التي ظهرت خلال المرحلة البنيوية، وكانت تشتغل بشكل منفصل عن غيرها من الاختصاصات، حصل التقارب بينها والتداخل في المرحلة ما بعد البنيوية. بل إن التداخل والتعدد مس كل الاختصاصات، فصار الفيلسوف والعالم في الإنسانيات وعلماء الأدب واللسانيات والمعلوميات والعلوم الحقة يشتغلون بالأنساق المختلفة، سواء تحققت من خلال النصوص الأدبية المكتوبة أو الشفاهية، أو الصورية، وسواء تعلقت بالثقافة الشعبية أو العالمة.

إذا كانت مرحلة الاختصاص الخاص، ركزت على الداخل الأدبي، فإن مرحلة التعدد صارت منشغلة بكل ما يحيط بالأدب، وبمختلف العلاقات التي يقيمها مع الحياة والمجتمع، بل وأكثر من ذلك مع الذكاء الاصطناعي والتكنولوجيا والوسائط التفاعلية.

يمكننا هنا إعطاء مثال ببول ريكور الفيلسوف الذي انفتح على الدراسات الأدبية المختلفة، فاهتم بالسرد والتاريخ والتأويل، وميك بال الباحثة السردية التي انشغلت بالثقافة الشعبية، وبالحركة النسائية والصورة، وبجورج لاندو الذي اشتغل بالأدب الرقمي، فاتحا إياه على اللسانيات والسرديات والعلوم الاجتماعية. ويمكن أن نجد في مختلف المشتغلين، ومن أي تخصص، هذا الانفتاح على الاختصاصات التي تجعلهم، وهم يدرسون النص يعالجونه بتوظيف كل العلوم والمعارف.

2. 3. تركيب:

يتحدث الجميع الآن عن تعدد الاختصاصات وتداخلها، سواء تعلق الأمر بالفلسفة أو الإنسانيات والعلوم الاجتماعية والأدبية واللسانية، لكن قبل أن نتحدث

عن التعدد، يجب أولا أن نتحدث عن الاختصاص الخاص، لأنه بدون اختصاص معين، لا يمكننا أن نشير إلى انفتاحه على غيره.

إن الدراسات الأدبية ظلت أبدا لا تعترف بالاختصاص الأدبي الخاص. إنها ملتقى اختصاصات تتداخل وتتقاطع في معالجة الأدب. نادى الشكلانيون الروس بتحصين علم الأدب، بتحريف موضوعه، من الأدب الذي يمكن أن يكون موضوع أي اختصاص كيفما كان، إلى "الأدبية". كان نزوعهم العلمي دالا على رغبة أكيدة في ميلاد اختصاص خاص بالأدب.

سار السرديون والسيميائيون على نهج الكشلانيين الروس، فأسسوا علما للسرد (السرديات)، وسيميائيات حكائية. مع هذين العلمين فقط، يمكننا الحديث عن الانفتاح على الاختصاصات الأخرى، القريبة والبعيدة، وفعلا يؤكد لنا تاريخ كل منهما، أنهما صارا علمين لها وضعهما الاعتباري - العلمي في الدراسات الأدبية ما بعد البنيوية. وصارا يفرضان وجودهما على كل الاختصاصات التي صارت تلتفت إلى السرد والتخييل في مختلف تجلياتهما.

أما الدراسات الأدبية التي ظلت علاقتها بالمنهج والعلم والنظرية محدودة، فإنها تجتر الآن أسئلة الأزمة، ولا منافذ لها غير استعادة التأملات والانطباعات مهما كانت استعاراتها جميلة وبراقة، وأطروحاتها مغرية، وهي تحاول الاقتراض من مختلف الاختصاصات، بدعوى التداخل والتعدد، دون أن تكون لها إمكانات إنتاج معرفة أدبية جديرة بالتطوير والتوسيع.

الفَصْل الثَّالِث

الفكر الأدبي الغربي:
تيمات، بنيات، أنساق

3.0. تقديم:

إلى جانب النقاشات العديدة حول واقع الأدب ودراسته، كانت هناك محاولات عديدة للتأريخ للفكر الأدبي الحديث، أو محاولة وضعه في سياق تاريخي شامل، يرصد تطوره منذ اليونان إلى اليوم. تأتي هذه الكتابات المختلفة إما على شكل كتب تعكس وجهات نظر، وقراءات للتطور من لدن مؤلفها، فرادى أو جماعات، أو أنها تأتي على شكل منتخبات لأهم الدراسات التي ساهمت في تشكيل الفكر الأدبي، أو موسوعات تضم مداخل تتصل بمفاهيم أو حركات فكرية أدبية، أو شخصيات كان لها أكبر الأثر في تطوير الفكر الأدبي الحديث.

تتوجه بعض هذه الكتابات إلى الجمهور الواسع من القراء، أو إلى الطلاب خاصة، بهدف جعلهم يطلعون على أهم المنجزات الفكرية الأدبية الحديثة، وبعضها الآخر موجه إلى المختصين. ونلاحظ أنها جميعا تعكس توجهات وأفكارا قابلة للنقاش والتحليل، وليست "حقائق" ينبغي التسليم بها، كما هو متصور لدينا، نحن العرب، عنها. لذلك فأول مظهر يجب الانطلاق منه في التعامل معها، على أنها "أفكار"، وليست "مقدسات"، وحين نستشهد بها أو نتبناها، فينبغي أن يتم ذلك من منظور فهمها جيدا، واستيعاب السياقات التي وردت فيها، والمقاصد التي ترمي إليها؛ بدون ذلك لا يمكننا تحقيق التفاعل الإيجابي معها. وسنلاحظ، في تتبعنا لبعض هذه المصنفات التي ترصد تطور الفكر الأدبي الحديث، أن توجهاتها مختلفة ومتضاربة، وأحيانا تنم عن رؤيات قاصرة، عن تلمس المسارات التي قطعتها الإنجازات الفكرية الأدبية الحديثة، أو ذاتية تعبر عن وجهات ترمي إلى إعلان التميز الذاتي القومي، واستهجان الآخر... ولعل من العوامل التي تغيب عنا في رصد هذه التطورات، وتجعلها مطبوعة بطوابع لا علاقة لها أحيانا بالنقاش العلمي - الموضوعي حول القضايا المتناولة، هو التباين العميق بين الاتجاهات المتبلورة في الفكر الغربي. هذا التباين نجده

في تشكل مدارات فكرية متنازعة بين الثقافة الجرمانية، والسلافية، واللاتينية، والأنجلو- ساكسونية. وكل واحد من هذه المدارات يسعى إلى الهيمنة أو التفوق، أحيانا بممارسة الصراع الظاهر أو الباطن، أو الإقصاء والإلغاء. وكل ذلك يتم بطرق ملتوية، تبين أن هذه الاختلافات موضوعية، وأن النقاش العلمي هو الذي يطبعها. إنه بدون الالتفات إلى هذه الجوانب سنظل نتعامل مع "الغرب" على أنه ينتج "الحقيقة" التي علينا أن نتبناها، بدون معرفة تامة بمختلف الأبعاد والمقاصد. إن القراءة النقدية والموضوعية للفكر الأدبي الغربي الحديث هي التي تمكننا من تحقيق التفاعل الإيجابي، من جهة، وتجعلنا قادرين على المساهمة في هذا الفكر، في بعده الإنساني، من جهة أخرى.

انطلاقا من هذه الرؤية، سأعمل أولا، في هذا الفصل، على تقديم صورة عامة عن بعض الأعمال التي حاولت رصد تطور الفكر الأدبي الغربي الحديث من الكتابات الأنجلو- ساكسونية، ثم أنهيه، ثانيا، بتقديم الصورة التي تكونت لدي، على شكل خارطة للصيرورة التي قطعها هذا الفكر، لتكون لنا رؤية شاملة نضع بموجبها المسار التطوري العام من خلال أهم علاماتها الكبرى التي حاولنا التفاعل معها منذ عصر النهضة إلى الآن بصور وأشكال متعددة. والهدف من ذلك هو تدقيق رؤيتنا لهذا المسار، والإحاطة بأهم ملامحه وتجلياته، لأنه بدون ذلك لا يمكننا الانخراط فيه، مستقبلا على النحو التي يمكننا من الفعل، وتجاوز الانفعال. وبما أن هذه الصيرورة ركزنا فيها على تطور الفكر الأدبي، فإننا سننهي هذا الباب بالتطرق، بإيجاز إلى خصوصية الفكر الأدبي الجرماني في هذا السياق، لاستكمال الصورة.

1.3. محاولات لضبط مسارات الفكر الأدبي:

كما ظهرت في الغرب دراسات في التسعينيات تركز على الأزمة، برزت في الوقت نفسه دراسات تركيبية تحاول تقييم التجربة، وتقديم خلاصات عن واقع الدراسات الأدبية وتياراتها علها تسهم في بلورة الآفاق الممكنة للنظرية الأدبية. إن مجمل هذه المؤلفات يمكن توزيعها إلى مؤلفات جماعية ذات طبيعة موسوعية، أو موجهة إلى طلاب الدراسات العليا، لإعطائهم صورة عن تطور الفكر الأدبي، ومختلف اتجاهاته وتياراته، أو للجمهور العام.

لا يمكنني تقديم قراءة نقدية لهذه الدراسات، أو بسط القول فيها، فليس هذا من مطامح هذا الكتاب، مؤملا أن تتاح لي فرصة ذلك في كتاب خاص، لأهميته القصوى. وقصارى ما نود الوقوف عليه من خلال الإشارة إلى بعضها، تتبع الخيط الناظم الذي يسلكها في تقديم تلك التجارب، لأتمكن، في نقطة تالية من تقديم التصور الذي تكون لدي من خلال المتابعة والمواكبة لهذه الصيرورة.

من بين هذه الدراسات التي يخطئها العد، سأتوقف على كتاب "النظرية الأدبية: مدخل موجز جدا"(1) لجوناتن كالر (2000). الذي تناول فيه من خلال ثمانية مباحث سؤالا حول النظرية، وطبيعة الأدب، وعلاقته بالدراسات الثقافية. كما خصص مبحثا لعلاقة اللغة والمعنى والتأويل، ومباحث أخرى لـ "البلاغة"، والشعر، والسرد، والإنجاز اللغوي، والهوية والذات. وأنهى كتابه بملحق بين فيه المدارس النظرية والحركات المختلفة.

بين كالر في مقدمة كتابه أن هناك مداخل كثيرة لنظرية الأدب، وكلها تسعى إلى التوقف على "مدارس" نقدية، مثل: البنيوية والتفكيك والنسائية وعلم النفس التحليلي والماركسية والتاريخانية الجديدة، وكلها تلتقي في الكثير من الجوانب. ولذلك نجد الكثيرين يتحدثون عن "نظرية" للأدب لا على نظريات خاصة. ولتقديم النظرية لا بد من النظر في القضايا والمطالب المشتركة بينها، بدل البحث في المدارس النقدية. ومن المستحسن مناقشة القضايا المهمة التي لا تجعل المدارس متعارضة، ولكن تسجيل التمييزات الملائمة داخل الحركة.

أما هانس بيرطنس(2) فقد جعل كتابه حول "أسس النظرية الأدبية" (2001) تطورا للفكر الأدبي الغربي، ووزعه حسب أنواع القراءة، فابتدأ بالقراءة من "أجل المعنى"، ورصدها من خلال النقد العملي والنقد الجديد، ثم انتقل إلى القراءة من أجل الشكل من خلال حقبتين اثنتين: الشكلانية الروسية المبكرة (1914 - 1960)، والبنيوية الفرنسية (1950 - 1975). أما القراءة السياسية فوضعها بين 1970

(1) Culler, Jonathan, Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2000

(2) Hans Bertens, Literary theory. The basics, Routledge 2001

و1980، لينتقل بعد ذلك إلى ما بعد البنيوية مع تفكيكية ديريدا، وما بعد الحداثة. وفي الفصل السادس تحدث عن استمرار ما بعد البنيوية مع فوكو ولاكان والنسائية. وقصر الفصل السابع لتناول التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، لينتقل بعد ذلك إلى نقد ما بعد الاستعمار ونظريته، ولينهي كتابه بالجنسية والأدب والثقافة.

في السنة نفسها (2001)، صدر كتاب ديرن كولباس حول "النظرية النقدية والقانون الأدبي"[1]، وقد قسمه إلى قسمين كبيرين جعل أولهما حول التاريخ والسياسة والثقافة، والثاني حول النظرية الجمالية النقدية، محاولا الوقوف على القانون الأدبي من خلال النظرية النقدية. ولقد تناول الأدب من الزاوية التاريخانية الجديدة وعلم الاجتماع والدراسات الثقافية.

وضمن سلسلة "العلم والمجتمع: الأثر والتفاعل"، أصدر جون كارت رايت وبريان بيكر، سنة 2005، كتاب "الأدب والعلم: الأثر الاجتماعي والتفاعل"[2]. يرصد الكتاب تاريخ تطور العلاقة بين الأدب والعلم، منذ الكونيات في العصور الوسطى، مع الانطلاق من كونيات أرسطو، ثم يتدرج التطور في مختلف الحقب الكبرى التي تطورت فيها العلوم، إلى القرن الحالي. فكان الرصد يبين حضور العلوم في مؤلفات الأدباء، من خلال بعض الأنواع السردية، أو عبر إبراز العلاقات بين الفكر الأدبي والعلوم الحديثة مثل نظرية الكاوس، والسبرنطيقا، والأنساق والتشييدية، أو بينها والعلوم الإنسانية. ولم يتوقف الرصد على علاقة العلوم مع الأداب الرفيعة، ولكن أيضا مع الثقافة الشعبية.

أما كتاب ديفيد كارتر[3] فقد جاء كتابه "نظرية الأدب" (2006) ملخصا كبريات التيارات الأدبية، مصدرا لها بفصل حول "القانون الأدبي" والنقد الأدبي، منطلقا من الشكلانيين الروس إلى البنيوية فالنظرية الماركسية والتحليل النفسي والهرمينوطيقا ونظرية التلقي فالنظرية النسائية وما بعد البنيوية والتفكيكية ونظرية ما

---

(1) Dean Kolbas, E. Critical theory and the literary canon, Westview Press, 2001.

(2) Cartwright, John H. and Brian Baker. Literature and science: social impact and interaction, ABC-CLIO, Inc., 2005.

(3) David Carter, literary Theory, Pocket Essentials 2006.

بعد الاستعمار، وما بعد الحداثة، ونظريات التوجه الجنسي والنظرية الأخلاقية وتيارات جديدة، والنظرية وما بعدها. وهو لا يقصد بتيارات جديدة سوى تيارات ما بعد النظرية التي بدأت تطفو على السطح، داعية إلى تجديد النظر في الدراسات الأدبية بالرجوع إلى التقاليد القديمة في دراسة الأدب، أو الرجوع إلى الأدب، وتناوله من خلال المقاربات الأدبية.

في سنة 2008 ظهر كتاب ديي كاري "النقد الأدبي: تاريخ جديد"(1)، حاول فيه الرجوع إلى اليونان والرومان، فالعصور الوسطى، والنهضة الإنجليزية، فعصر الأنوار والرومانسية، فالنقد الجمالي، ومأسسة النقد الإنجليزي، ثم الحداثة والتقليد والنظرية.

نتبين من خلال هذا الرصد العام والسريع، إلى ان الكتابات المختلفة تشترك في رصد الحركات والتيارات في العصر الحديث والمعاصر، كما أنها تلتقي حين تعود إلى التاريخ. فالفكر الأدبي الغربي، هو الفكر الوحيد، وكأن ليس هناك فكر أدبي خارج القارة الأوروبية وامتداداتها في أمريكا والعالم الأنجلو- أمريكي. وحتى الدراسات التي جاءت تحت عناوين ما بعد مابعد البنيوية والحداثة والنظرية، نجدها بدورها تشترك في الرجوع إلى الحركات السابقة عليها.

إن أغلب الكتب التي اطلعت عليها في هذا الاتجاه "التركيبي"، تكتفي بسرد "التيارات" وترتيبها، بدون مراعاة التدرج التاريخي في ظهورها. فالعديد مما يدخل ضمن هذه الاتجاهات يتداخل، ويتقاطع، وأحيانا يسبق بعضها بعضا في الزمن، أو أنه يعاصره. ويؤكد هذا أن المسعى التي يتحكم في هذه الكتابات، ليس فقط تقديم معلومات حول هذه التيارات أو النظريات، ولكن أيضا، وبالدرجة الأولى، إقناع القارئ أو الباحث الشاب بان عليه أن يشتغل في نطاق آخر نظرية تعرض عليه، باعتبار أنها آخر ما انتهى إليه الفكر الأدبي.

يبدو لنا بجلاء كون كل الكتب، حتى وهي غير دقيقة في رصدها للحركات النقدية تاريخيا، أنها تقدم لنا "مابعد المابعد" على أنه آخر الإنجازات "النظرية"؟ في

(1) Gary Day, Literary criticism, a new history, Edinburgh University Press, 2008.

حين ليست هذه "المابعديات" سوى ملتقى لنظريات سابقة، ومحاولات تجميعية، تكون أحيانا بلا ناظم ولا ضابط. وهناك نقطة أخرى تشترك فيها هذه الكتب، هو أنها، إلا فيما ندر، تخلو من رؤية إبستيمولوجية، يمكن أن تعمق وعي القارئ أو الطالب، وتدفعه إلى البحث من بين تلك النظريات عما يمكن أن يطور الفكر الأدبي، ويسهم في سيره نحو التطور، عبر الاستفادة من مختلف الإنجازات، والإبداع من خلالها، لأنها عادة ما تكون معنية، بشكل خاص بتقديم معلومات عن تطور الفكر الأدبي.

إن التجميع وجرد المدارس والتيارات النقدية هو ما يطبع تلك الكتابات، ويبدو لي كتاب كولباس حول"النظرية النقدية والقانون الأدبي"، أكثر دقة في تمييزه بين قسمي كتابه إلى التاريخ والسياسة والثقافة، والنظرية الجمالية النقدية، ما يشي بقراءة تركيبية حاول من خلالها تتبع "القانون" الأدبي، وكيفيات تحققه في مختلف التصورات قديمها وحديثها، مع اعتبار التخصصات الخارجية والداخلية للأدب.

2.3. محاولة لرسم خارطة تركيبية للفكر الأدبي الغربي:

نروم في هذه النقطة العمل على رسم خارطة تركيبية للفكر الأدبي الغربي الحديث، من منظور نسقي، نبحث فيه عما يشكل الأساس التاريخي للتطور، عبر ربط علاقات بين مختلف المراحل الكبرى، من لحظة تشكلها، إلى تطورها، محاولين بذلك الإمساك بالخيط الرفيع الذي عرفته صيرورة هذا الفكر في العصر الحديث.

لقد مر التعامل مع الأدب، منذ القرن التاسع عشر، إلى الآن، بثلاث مراحل كبرى. حاولت المرحلة الأولى النظر فيه باعتباره "**وثيقة**" تحمل "معلومات" يجب استخراجها وتفسيرها. أما الثانية فتعاملت معه على أنه "**معمار**" أو بناء له منطق يجب الكشف عنه. أما الثالثة، فقد استعادت **البعد الوثائقي** للأدب، الذي يتجلى في عناصر خارجية عنه، ولكن من منظور يراعي منطق **معماريته الخاصة**، فاتحة إياه على مسارات جديدة تواكب تحولات الإنتاج الأدبي مع العصر الرقمي الذي نعيش إرهاصات تشكله.

في المرحلة الأولى كانت الخلفية التي حددت التعامل معه هي "**الوضعية**". لكنها كانت وضعية مستعارة من العلوم الإنسانية، فكانت الاختصاصات التي اهتمت بالأدب تتحقق من خارجه. وفي المرحلة الثانية، جاءت "**البنيوية**"، لتصحح "وضعية" القرن التاسع عشر، أو لتغيرها في ضوء تطور العلوم، لتمارسها على الأدب مباشرة، فدرسته من الداخل باعتباره بنيات لها خصوصيتها. فنقلت حقل الدراسة الأدبية من الخارج الذي ركزت عليه "الوضعية" في أبعاده الاجتماعية، إلى الداخل، مؤسسة بذلك الاختصاص الخاص بالأدب (العلم الأدبي). ونجم عن ذلك الانتقال من "النقد العلمي" إلى "العلم الأدبي". أما المرحلة الثالثة فيمكن نعتها بـ "**النسقية**"، لأنها حاولت تجاوز المرحلة البنيوية إلى ما بعدها، عن طريق الانتقال من البنيات إلى العلاقات.

	تيمات	بنيات	أنساق
الاختصاص	- النقد العلمي. - العلوم الإنسانية الأدبية. - النقد الموضوعاتي	- العلم الأدبي. - العلوم الإنسانية الأدبية.	- العلم الأدبي. - العلوم الإنسانية الأدبية. - الدراسات الثقافية.
المحددات	- البيئة/العصر/الجنس - البنيات التحتية/الفوقية. - اللاشعور/الليبيدو.	- اللغة. - البنية. - البنيات الداخلية.	- المجتمع/الثقافة. - الأنساق. - تعدد الأنساق.
العلاقات	- التأثير والتأثر. - الانعكاس. - جدلية الشكل والمضمون: التماثل.	- الانتظام الذاتي. - المحايثة. - البنيات المغلقة.	- الانفتاح. - تداخل الأنساق. - الأنساق الكامنة.
الموضوع	- الأدب الرفيع	- النص - الخطاب - العلامة.	- السياق. - الأدب التفاعلي.
الإجراء	- التفسير/التقويم. - الوظيفة.	- الوصف/الفهم. - الطبيعة.	- الوصف/الفهم. - التأويل. - الوظيفة

(ش.1.3. تيمات، بنيات، أنساق).

1.2.3. الوضعية: التيمات (Thèmes):

نستجمع في "التيمات" كل الممارسة النقدية التي ظهرت مع النقد العلمي وامتدت إلى المرحلة البنيوية. لم تظهر "التيمة" كمفهوم مركزي في الدراسات الأدبية إلا في أواسط القرن العشرين مع ما يعرف بـ "النقد الموضوعاتي"(La Thèmatique). لكن ليس كل بحث في التيمات يندرج بالضرورة في هذا النوع من الدراسة الأدبية. إن أعمال النقاد العلميين في القرن التاسع عشر، والدراسات النفسية والاجتماعية وغيرها تهتم بصورة أو أخرى بالتيمات، وكل اختصاص يتعامل معها بكيفية تتلاءم مع رؤيته المنهجية. وإذا فهمنا "التيمة" جيدا سيتبدى لنا لماذا اعتبرناها "مركز" الدراسات ما قبل البنيوية؟

إن "التيمة، كما يرى برنارد دوبريي، هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافز الكثير التواتر، غير أن التيمة أكثر تجريدا وتجاوزا"[(1)]. فالفكرة المتواترة والمتكررة في العمل الأدبي تجعله يدور حول **شبكة من التيمات المترابطة فيما بينها**. ويمكنها بذلك أن تتمحور حول تيمة مركزية، أو عدة تيمات محورية، تضمن للعمل الأدبي انسجامه وبناءه الخاص. وهذه التيمات يمكن أن تكون مشتركة في أعمال متعددة للكاتب نفسه، أو عدة كتاب في حقبة واحدة، تبرز لنا علاقة المؤلف بالعالم الذي يحيط به. ويرى ميشيل كوللو في دراسة تركيبية لمفهوم "التيمة" في النقد الموضوعاتي[(2)]، أن التيمات يمكن أن تتحدد بحسب **محتواها** فتبرز باعتبارها علاقة خاصة، وجودية ومعيشة مع العالم الخارجي، أو بصفتها تتجلى ضمنا أو بشكل متكرر ومتنوع بهدف تنظيم النص إلى شبكة موضوعاتية تضمن **معمار** العمل الأدبي. ويستخلص من ذلك أن التيمات دال فردي، ضمني وملموس، وهي تعبر عن **العلاقة** بين الذات والعالم، وتتجسد في الأدب عن طريق ربط تيمات أخرى ببعضها لبناء الاقتصاد الدلالي والشكلي للعمل الأدبي (ص 81).

(1) Dupriez, B, Gradus, Les procédés littéraires (10/18) N°1370, P/302
(2) Collot Michel. Le thème selon la critique thématique. In: Communications, 47, 1988. pp. 81.

إذا انطلقنا من هذه التحديدات لمفهوم التيمة، أو "الموضوعة" يمكن أن نستخلص أنها تتصل بصور أو أفكار أو حوافز متكررة على طول العمل الأدبي. وهذا التكرار للتيمة يجعلها **تترابط** فيما بينها لضمان وحدته ومعماريته، وفي الوقت نفسه تنفتح على كل ما هو خارج نصي. يسمح لنا هذا التحديد بالنظر إلى العمل الأدبي باعتباره "وحدة" متكاملة (الوحدة العضوية). ويعمل الناقد على دراسة هذه التيمة أو تلك، أو عدد من التيمات في علاقة بعضها ببعض، بهدف الكشف عن "علاقة" الكاتب بالعالم الذي يعيش فيه، ويعبر عنه من خلال إنتاجه الأدبي.

يظهر لنا الكشف عن التيمات، لأول مرة، في النقد العلمي من خلال العمل على تشكيل "صور" الكتاب أو ملامحهم الشخصية (Portraits) كما نجد مع سانت بيف الذي حاول تفسير الأعمال الأدبية من خلال **مؤلفيها**، معتمدا في ذلك على **الوسط الاجتماعي وأخلاق الكاتب** (أحاديث الإثنين). ولذلك يمكن اعتبار النقد العلمي رائدا للموضوعاتية، وللتحليل الاجتماعي والنفسي، وإن كان ذلك بشكل غير واضح، أو منهجي[1]. وسنلاحظ أن الدراسات الاجتماعية والإنسانية التي ستتطور في القرن العشرين، تطويرات غير مباشرة، أحيانا، لمشروع النقد العلمي.

فما الفرق بين البحث في الملامح الشخصية للمؤلف للكشف عن "العبقرية" مع سانت بيف، أو"الملكات" الإبداعية لدى تين، والبحث عن **لاشعور** الكاتب مع فرويد، أو اللاشعور الجمعي أو الأنماط العليا (Archétypes) مع يونغ أو "**رؤية العالم**" مع غولدمان الذي لا يراها تتجسد إلا من خلال الأعمال الأدبية الرفيعة أو السامية (Chefs-d'oeuvre) أو **المتخيل** مع جيلبير دوران أو **الحلم** عند غاستون باشلار؟ إن المشترك هو الانطلاق من "التيمات"، باعتبارها أفكارا ومحتويات، لكن كل واحد يتعامل معها بطريقة خاصة.

إن البحث في "اللاشعور"، الفردي أو الجماعي، باعتباره الناظم لمختلف "التيمات" التي تتجسد من خلالها "شخصية" الكاتب (القتل – الزواج – الحب – الكراهية،)، تأكيد للتصور الذي ننطلق منه. كما أن رصد البنيات الاجتماعية

(1) Lepenies Wolf, Sainte-Beuve comme sociologue. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 2005, N°57.P. 271.

(الصراع – الموقف – الوعي الممكن،) لتمثيل طبقة أو تجسيد رؤيتها للعالم، كما نجد ذلك في العلوم الاجتماعية، أو من خلال البحث في تيمات محددة: العجيب، الغريب، الماء، النار، من خلال الأعمال الأدبية للكشف عن البنيات التخييلية، كما نجد في الدراسات الأنثروبولوجية والموضوعاتية.

إن القاسم المشترك بين كل هذه الدراسات، أيا كانت التيارات التي تمثلها، أو الاختصاصات العلمية التي تنطلق منها في دراسة الأدب أو الفن أو الأساطير، سواء كانت المحتويات التي تبحث فيها، تحمل اسما غير "التيمات"، مع ما قبل تبلور النقد الموضوعات، أو تسميها بالاسم، هو أنها تلتقي في:

أ – اعتبار العمل الأدبي **وحدة** متكاملة.

ب. البحث عن علاقة الأدب بما هو **خارجي** عنه.

ت. العمل على **تفسير** العمل الأدبي، والكشف عن علاقته بالعالم.

2.2.3. البنيوية: البنيات (Structures):

جاءت البنيوية في الستينيات لتواجه التصورات العلمية والإنسانية السائدة لتنقل البحث الأدبي، من الكشف عن التيمات إلى البحث في "البنيات"، ولتحرف مساره من رصد العوامل الخارجية للأدب إلى مكوناته الداخلية. وكان لذلك أثره في تجديد العلوم الإنسانية لنفسها تحت تأثير البنيوية: فحاول شارل مورون، تطوير التحليل للنفسي للأدب إلى النقد النفسي (psychocritique) وإدموند كروس، الدراسات الاجتماعية إلى النقد الاجتماعي (sociocritique). كما حاول الموضوعاتيون تطوير تصورهم لتحليل التيمات مع جورج بولي وجان بيير ريشارد وجان ستاروبنسكي، والفلاسفة مثل غاستون باشلار.

إن الفلسفة والعلوم الإنسانية، معا حاولتا تطوير نفسيهما مع ظهور البنيوية، وأن تنخرطا بدورهما في تحليل البنيات النفسية مع جاك لاكان، والأنثروبولوجية مع كلود ليفي ستروس، والاجتماعية مع ألتوسير، غير أن أهم إنجاز تحقق مع البنيوية على مستوى دراسة الأدب هو الذي تم مع البويطيقا والسميائيات الأدبية.

لقد جعل هذان العلمان البحث الأدبي يؤسس للبحث في البنيات الداخلية للأدب بمنأى عن الفلسفة والعلوم الإنسانية، باعتبارهما ورثة حركة الشكلانيين

الروس، ودعاة للدراسة العلمية للأدب. كان المنطلق هو اللسانيات التي أسسها دو سوسير، وكل التطويرات التي تحققت مع يالمسليف وبنفنست وسواهما.

مع العلمين الأدبيين أعطي للبنيات معنى مختلف عن التيمات. ولعل أهم اختلاف يكمن في استبعاد علاقة ذات الكاتب بالذات الاجتماعية أو علاقة الخطاب أو النص أو العلامة بالعالم الخارجي، وهو ما كان سائدا في المرحلة ما قبل البنيوية. لقد حدد الخطاب (أو العلامة) بأنه بنية لغوية منغلقة على ذاتها. وكان مفهوم المحايثة (Immanence) هو المفهوم المركزي للدلالة على معنى خاص لتصور العمل الأدبي. يقول جيرار جنيت: "إن ما يهم هو محايثة العمل الأدبي، أي التخلص من كل الاعتبارات الخارجية، سواء كان تاريخية أو شخصية"[1].

معنى ذلك أن البنية، التي اشتغل بها البنيويون، هي كما يحددها جان بياجي[2]: "نظام (système) من التحولات، يتضمن قوانين، ويغتني بلعبة هذه التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها، أو تستعين بعناصر **خارجية عنها**". ويمكن لكل بنية، كيفما كان جنسها، أن تكون قادرة على تقديم صورنة (منطقية - رياضية) تتضمن ثلاث خصائص أساسية: **الكلية، والتحولات، والانتظام الذاتي**.

يعني الطابع **الكلي** للبنية أنها "تتكون من عناصر تخضع لقوانين تنظمها كمجموعة؛ وهذه القوانين التنظيمية، لا تقوم فقط على الربط بينها، ولكنها تضفي على الكل الخصائص المميزة للمجموعة.

كما أن البنية نظام (système) **تحويلات**، بمعنى أنها متحولة، وليست ثابتة. أما **الانتظام الذاتي** (auto-organisation) فيعني الحفاظ على طبيعتها الخاصة، في الزمان والمكان، مما يؤدي إلى انغلاقها على نفسها.

إذا كان البحث في التيمات قد تحقق من خلال محاولة البحث في المؤلف ومحيطه الاجتماعي، فإن علم الأدب، ألغى من حسابه "**مقولة المؤلف**"، لأنه معني بالبنيات التي كما حددناها في ضوء تعريف بياجي. وحتى مفهوم الشخصية الذي

(1) Genette, G, "Peut-on parler d'une critique immanente?", *Poétique.* (2001), N°128, P.131.

(2) J. Piaget, Le Structuralisme, J. Piaget, Le Structuralisme, P.U.F, Coll. "Que-sais-je?", 1968.

يحيل كان على المؤلف إبان الانشغال بالتيمات، صار مع السيميائيين "فاعلا"، وفي سياق كون البنية نظاما تحويليا، جمعت الفواعل في الـ "عوامل". كما تم استبعاد المؤلف في العمل السردي، وكان الاهتمام بالراوي، أو "الذات الثانية للكاتب"، فتم التنظير لمختلف أنماطه وتحققاته.

يتميز البحث في البنيات أيضا عن الاشتغال بالتيمات، في الانتقال بموضوع البحث من **الأدب الرفيع** إلى **الخطاب والنص والعلامة** أيا كان نوعها: فتساوى الخطاب الشفاهي مع الكتابي، والنص المنتمي إلى الثقافة العالمة، مع الثقافة الشعبية. ولاقى الاهتمام بالرواية البوليسية (التي ظلت مهمشة) المكانة نفسها التي كانت للرواية التي ينتجها أساطين الرواية العالمية. وفي الوقت نفسه، تم الاشتغال بالعلامات المختلفة، فكان الاهتمام بالخطاب السينمائي، والإشهار، بل إن غريماس بحث في وصفات إعداد الطعام.

أما على مسستوى إجراء البحث في الخطاب الأدبي وغيره من الموضوعات التي اشتغل بها علماء الأدب في الحقبة البنيوية فكانت هي الوصف الموضوعي بهدف الكشف عن **البنيات المتعالية** على الزمان، أي كل ما يتصل بالخطاب أو العلامة بغض النظر عن تحقق أي منهما في الماضي أو الحاضر أو المستقبل. ولذلك تم التوصل إلى **النمذجات الكلية** والتي يمكننا التمثيل لها من خلال **نظرية العوامل** مع غريماس أو **نظرية التبئيرات** أو **تحليل الزمن**، عكس ما رأينا مع الدراسات التي كانت تنطلق من التيمات، والتي كانت تركز على **تفسير** "شخصية" محددة (دوستويفكي في تطبيقات فرويد مثلا)، أو طبقة اجتماعية بعينها (نبالة الرداء في الإله المختبئ لغولدمان مثلا).

3.2.3. ما بعد البنيوية، وما بعدها: الأنساق (Systèmes):

إن المفاهيم المركزية الثلاثة التي وظفناها في هذا الفصل متعددة الدلالات بحسب المجال المعرفي والزمان الذي استعملت في نطاقه. أي أن معانيها تتغير وتتبدل، لأنها ليست ساكنة ولا جامدة. فالتيمات اهتم بها السيميائيون أنفسهم، ولكنهم اشتغلوا بها، وهم يبحثون في المعنى، من خلال البنيات. وسنجد الشيء نفسه مع النسق.

لقد كان يستعمل مفهوم "النسق" (système)، في المرحلة البنيوية على أنه (نظام)، أي بمعنى "البنية" ذات الانتظام الذاتي. ولذلك سنجد في كل التعريفات التي وقفنا عليها أنها تستعمل système بمعنى البنية أيضا. لكن الدلالات التي سيأخذها هذا المفهوم ستتغير في المرحلة ما بعد البنيوية. وأولى هذه التغييرات ستبدأ مع الإفراد والجمع.

تستعمل الأنساق، في مرحلة ما بعد البنيوية بالجمع (Systems)، وليس بالمفرد، تماما مثل "البنيات" التي كانت تستعمل في المرحلة ما قبل بالبنيوية بالجمع فقط (البنيات الاجتماعية، الفوقية التحتية). لكن كلمة "système" لم تستعمل بالمفرد إلا في المرحلة البنيوية، حيث اعتبر دو سوسير اللغة بمثابة نظام "système". والسبب في ذلك هو أنه كان ينظر إليها في **ذاتها**، ولذلك كانت كلمة "نظام" أدل وأعمق من كلمة "نسق" في استعمال دو سوسير. وعلى هذا النحو ارتبط "النظام" بـ "البنية" في المرحلة البنيوية. أما إذا استعملنا المفهوم بالمعنى الجديد فإننا نقول: اللغة نسق، ولكنه مغلق. ولما حلت "البنية" محل "النسق" كانت لها دلالات تتصل بالنظام لا بالنسق. ولذلك سيكتسب مفهوم "النسق" système دلالات جديدة، لأنه سيستعمل بالجمع "أنساق" للدلالة على معنى يتجاوز "النظام" الذي هيمن في المرحلة البنيوية.

فما هو النسق؟ وبماذا يختلف عن "النظام" أو البنية؟

"اشتقت كلمة système من اليونانية (*systema*)، وتعني المجموعة "**المنظمة**" أو "**المنسقة**" (organisé). وحسب فون بيرتالانفي von Bertalanffy: "النسق مركّب من عناصر **تتفاعل** فيما بينها"، أو بتعبير دو روزني De Rosnay "النسق **مجموعة عناصر في تفاعل دينامي** (متحول). وهذه العناصر **منظمة أو منسقة لتحقيق هدف محدد**"[1].

إن مفهوم "النسق" بالمعنى الذي سيتخذه في المرحلة ما بعد البنيوية سيحل محل النظام والبنية، محملا بدلالات جديدة تتجاوز ما كان يتخذه في المرحلة السابقة.

---

(1) Lemire, Louise, Gaétan Martel, L'approche systémique de la gestion des ressources humaines: le contrat psychologique des relations d'emploi dans les administrations publiques du XXIe siècle, Presses de l'Université du Québec, 2007, P.59

ولذلك سنجد هذا المعنى الجديد لمفهوم **النسق**، "بدأ يتسع بشكل كبير في السنوات الأخيرة، سواء في اللسانيات أو الفلسفة، حتى أصبح **الفكر النسقي** بمثابة **مظلة واسعة** تستقر في ظلالها أفكار كثيرة"[1]. يصدر لارس سكايتنر (Lars Skyttner) كتابه نظرية الأنساق العامة: قضايا وآفاق وممارسة[2] بسؤال استنكاري: "هل نحن واقعيا، في حاجة إلى نظرية للأنساق؟ إن المطالبة بجعلها جزءا من علم شامل يثير الانتقاد: إن "**نظرية لكل شيء**" لا يحمل أي مضمون واقعي، ولا يعدو الأمر أن يكون مدعاة للسطحية". ولكنه، جوابا على هذا الاعتراض يؤكد بأن هذه النظرية العامة للأنساق هي الأقوى والأصلح لمعالجة مختلف الظواهر والأشياء، ويؤسس كتابه بكامله لتناولها من خلال مجالات متعددة.

يتسم طابع الأنساق بالشمول والتعدد والتنوع، ويوظف بمعان لا حصر لها، وبدون التمييز بين الاستعمالات المتعددة التي صار يتخذها للوقوف على ما هو مركزي فيها، لفهم النظرية النسقية وتطبيقها، وتحديد مفاهيمها، سيكون من المستحيل التسلح به في النظر والعمل" (ص 9).

"إن مؤسس **النظرية النسقية** هو فون بيرتالانفي von Bertalanffy سنة 1956، وهو عالم أحياء، بعدما تبين له أن النماذج الآلية التقليدية لا تفسر سلوك الحياة العضوية المعقدة، فكان بذلك أول من شدد على كون "الأنساق": "مجموعة من العناصر تتأسس على علاقات متبادلة. أما كاتس وكان (Katz and Kahn) فحددا نظرية الأنساق بكونها تهتم أساسا بقضية العلاقات بين البنيات، وتبادل التأثير بينها. ولا يمكن النظر إلى هذه البنيات من جهة الخصائص الثابتة المميزة لها. إن نظرية الأنساق جاءت لتكون دراسة كلية (wholeness) ومتبادلة. إن الفكر النسقي ليس نظرية تفسيرية. إنه لا يفسر لماذا تتخذ التنظيمات سلوكا معينا. إنه بالأحرى إطار لملاحظة وفهم العالم في نطاق العلاقات والروابط بين الكثير من

(1) David Campbell, Tim Coldicott, and Keith Kinsella, Systemic Work with Organization, H. Karnac, 1994, P. 9 -10

(2) Lars Skyttner, GENERAL SYSTEMS THEORY:Problems, Perspectives Practice, World Scientific Publishing Co. Pte. (2nd Edition), 2005, P. v

عناصره. إنه يقوم بتجزيء العالم إلى وحدات صغرى، مثل التظيمات الاجتماعية، العائلات، الجماعات، ويعمل على صورنتها كأنساق تتعلق بأجزاء مترابطة" (ص 10).

إن لودفيغ فون بيرتالانفي (1901 (1972 – Ludwig von Bertalanffy) عالم نمساوي مؤلف كتاب "النظرية العامة للأنساق" سنة 1968، والذي عمل فيه على إبراز أن العضوية نسق مفتوح، وساهم بذلك في تأسيس النظرية العامة للأنساق، انطلاقا من الكائنات العضوية، وتم استثمار نظريته هذه في علم الاجتماع، والتاريخ وعلم النفس. إن **الإبدال النسقي** الذي أقامه فون بيرتالانفي يعتبر عناصر المسارات التطورية غير منفصلة عن بعضها البعض، بمعنى أن تحديد العناصر وتحليلها غير كاف لفهم الكل الذي تنتمي إليه، ومن ثمة كان تشديده على العلاقات. وحاول تأسيس نظريته النسقية على علم الأحياء، والسيبرنطيقا، وعلم النفس، والثقافة،[1].

مع "الأنساق" أو "نظرية الأنساق" نحن أمام إبدال معرفي جديد. هذا الإبدال ذو طبيعة "علمية"، تماما كالبنيوية. ولذلك نجد البعد العلمي للأنساق يتجلى في استعمال "علم الأنساق" في بعض الكتابات التي حاولت الاشتغال بالأنساق في دراسة التنظيمات الاجتماعية دراسة علمية[2]. أما دراسات أخرى، فإنها اتخذت النسقية إطارا للعمل، وحاولت الاشتغال به في نطاق الفلسفة أو العلوم الإنسانية، أو دراسة الأدب من منظور يجعل هذه الدراسات تتخذ بعد تعدد الاختصاصات أو تداخلها. ولعل الدراسات الثقافية التي تشتغل بالأدب، بصورة خاصة، من بين هذا النوع من الأعمال التي لا يهمها الهاجس العلمي، ولكن الإيديولوجي بالدرجة الأولى والأخيرة. وما حصل مع الأنساق، من هذه الناحية، كان قد مورس مع البنيات، فلا نجد سوى ملامح عامة من البنيوية في هذه المقاربات التي ظلت مفتوحة على التأويل الموجه لأغراض اجتماعية وسياسية وثقافية عامة.

---

(1) Ludwig von Bertalanffy, General system theory, Fondations, Development, Applications, George Braziller, New York, 9th.edi. 1984.

(2) Yi Lin, Bailey Forrest, Systemic Structure Behind Human Organizations; Springer, 2012, P.101

في الشكل التالي يمكننا الوقوف على ما يتميز به الكشف عن الأنساق، بمقارنته مع ما كان يتم البحث فيه من خلال التيمات والبنيات، لتظهر لنا بجلاء أوجه الاختلاف والتطور التي طرأت على مستوى الفاعل والأثر والتلقي:

المفاهيم/المفاتيح	تيمات	بنيات	أنساق
الفاعل	- المؤلف.	- الذات الثانية للكاتب/- الراوي.	- المؤلف.
	- الشخصية.	- الفاعل/العامل.	- الذات/الآخر.
	- الأنا الاجتماعي.	- الأنا الإبداعي.	- الأنا الثقافي.
	- البطل الإشكالي.	- الأدوار العاملية.	- الهوية.
الأثر	- الوحدة العضوية	- البنية المغلقة.	- العلاقات بين البنيات.
	- المضمون/المحتوى.	- الشكل/الدال/المدلول	- التفاعل/الترابط.
التلقي	القارئ الأدبي.	- المروي له.	- القارئ النموذجي. - الجمهور
			- المشاهد/المعاين.

(ش.3. 2. صيرورة المفاهيم - المفاتيح في الفكر الأدبي الحديث).

3.3. الفكر الأدبي الحديث: التجربة الألمانية - الجرمانية:

لقد كان توقفنا مركزيا ونحن نحاول رصد تطور الفكر الأدبي الغربي الحديث، بدرجة أساسية على ما تحقق في فرنسا منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، وامتداداته في الكتابات الأنجلو - ساكسونية. وكان ذلك طبيعيا، ومتلائما مع الصيرورة التاريخية لتطور هذا الفكر: فالوضعية والبنيوية معا وليدتا ما تحقق في فرنسا، وحتى ما بعد البنيوية نجد الاعتماد، حتى في الكتابات الأنجلو أمريكية المختلفة ينصب بدرجة متميزة على العطاءات الفرنسية. لكن الفكر الأدبي الحديث لم يتأسس فقط على

أرضية فرنسية وأنجلو- ساكسونية. فالعطاء السلافي كان مهما من خلال ما رأيناه مع الشكلانيين الروس، على سبيل المثال. كما أن العطاء الجرماني (Germanistique) لم يكن غائبا، ولكنه غيب لاعتبارات تتعلق بموقع ألمانيا في الصراع، وخاصة بين الحربين، وبعد تقسيم ألمانيا. ولا نبالغ إذا قلنا إن التفكير في النسقية والأنساق عطاء جرماني بامتياز. لذلك نود، ونحن بصدد الحديث عن "الأنساق" أن نتوقف على التجربة الألمانية الحديثة بإيجاز، لنتمكن من استكمال الصورة المجملة التي نقدمها عن الفكر الأدبي الحديث في الغرب، لنبين من خلالها مختلف الإنجازات وإضافاتها لتاريخ هذا الفكر.

في سنة 1997، خصصت المجلة الجرمانية العالمية ملفا خاصا حول "**النظرية الأدبية**"، (العدد الثامن). وكان من بين مواد هذا العدد دراسة لفريدرون رينر، تحت عنوان "**بعض التأملات في النقد الأدبي ونظرية النسق**"[(1)]. وسنعتمد هذه الدراسة التركيبية في تقديم صورة هذا الفكر.

يبدأ رينر دراسته العميقة بتأكيد أن ما أسميه "الفكر الأدبي" الألماني الحديث تأسس على قاعدة "**فلسفة الفن**" حسب أفكار عصر التنوير من خلال أعمال بومجارتن وكانط وهيجل، حيث كان تنسيق المعارف حول الفن والفنان والذوق يتحقق من خلال منجزات فلسفة الفن أو جمالياته. وكان الرهان، تقديم الفن، بوجه عام، في خصوصيته، وفي الوقت نفسه طرح قضايا تتعلق بالرقابة وحقوق المؤلف. وكانت التقاليد الأدبية تراعي هذه المعايير في تناول الأدب. وبعد تحديد "مجال" البحث في الأدب، وخطاب الحقيقة، بدأ الاهتمام يتشكل حول القارئ والقراءة.

يعتبر شيرر (Sherer) على رأس **الوضعية** في الآداب الألمانية بعد فرضها وجودها في الثقافة الغربية. ولقد أتاح إدراج مفهوم "القارئ"، التساؤل عن قراءاته المفضلة، وتوسع المفهوم ليشمل أي قارئ للأدب، القارئ المثقف، والناقد الأدبي، والباحث الجامعي. وكان ذلك بداية **لمأسسة** الدراسات الأدبية عبر الاستفادة من

(1) Fridrun Rinner, «Quelques réflexions sur la critique littéraire et la théorie du système en Allemagne», *Revue germanique internationale* n°8, 1997, P.189.

مختلف التطويرات التي تمت منذ القرن الثامن عشر إلى الخمسينات من القرن الماضي: المنهج الوضعي، تاريخ الأفكار، المنهج المحايث. وظلت كل هذه التصورات قائمة على التقليد الأدبي الجرماني في المؤسسة الأدبية من خلال التركيز على المؤلف في علاقته بالعمل، عبر اعتبار "الأدب" واحدا من أهم القيم الثقافية للمجتمع.

شهدت الستينيات من القرن العشرين، تساؤلا عميقا في الفكر الألماني، مؤداه لماذا كانت الدراسات الجرمانية أداة في يد النازية؟ حتى أنها جعلت الأدب يفقد سلطته، وفي تواز مع ذلك ضاعت القيم والتقاليد الأصيلة التي ظلت سائدة في الفكر الجرماني. ويمكن اعتبار هذه المرحلة، في تقديري، هي التي طرحت فيها **أزمة الدراسات الأدبية** في التجربة الألمانية، على نحو ما رأينا في فرنسا والكتابات الأنجلو - أمريكية بعد الحقبة البنيوية، وبالأخص خلال التسعينيات.

هذا السبق في طرح سؤال الأزمة، للظروف الألمانية الخاصة، جعل الفكر الأدبي الألماني، يعمل على تقديم الجواب عبر "**تحديث**" الدراسات الجرمانية في اللغة والأدب. يتمثل هذا التحديث كما يحدده رينر في اعتماد ثلاثة مستويات:

أ. مراجعة داخلية للوضع **العلمي** للدراسات الجرمانية.

ب. إقامة علاقة مع الاختصاصات المتعددة.

ج. تسييس الدراسة الأدبية، عبر إعطائها الشرعية الاجتماعية على قاعدة مدرسة فرانكفورت. فكان الانفتاح على: علم الاجتماع، والاقتصاد السياسي، وعلم التاريخ. مع ميل خاص نحو التاريخ الاجتماعي، الذي أعاد لـ "تاريخ الأدب" ألقه الذي أضاعه في المراحل السابقة.

يبين رينر أن هذه المستويات تم إنجازها بيسر وسهولة، وبدأت تظهر نتائجها في السبعينيات بحصول تحول كلي على مستوى الإبدال العلمي للدراسات الأدبية. ويظهر ذلك في:

أ. توسيع مجال "الأدب"، إذ لم يبق من اهتمام النخبة فقط، ولكنه صار موضوعا للاستهلاك.

ب. تحويل موضوع الدراسات الأدبية من "الأدب" إلى "النص".

كان من نتائج ذاك التوسيع وهذا التحويل أن صار لـ "القارئ"، و"القراءة" موقع خاص في الدراسات الأدبية الجرمانية. ومنذ بداية السبعينيات صارت نظرية "جمالية التلقي" لياوس (Jauss) بمثابة القانون (Canon) الذي بمقتضاه تتحدد كلاسيكيات البحث الأدبي. لقد نجح ياوس في إقامة نظريته عبر تحويل منهجي للاختصاصات الفيلولوجية، وتطويرها للبحث في تاريخ الأدب ودراساته. وتتمثل نظريته في اكتشاف الوظيفة الاجتماعية للتطور الأدبي.

يعتبر ياوس رائد الدراسات الألمانية في السبعينيات لأنه، من جهة، وضع اليد على خصوصية تاريخ الأدب كمقابل للتاريخ العام، ولأنه، من جهة أخرى، تجاوز الهوة بين المعرفة الجمالية (الأدبية)، والمعرفة التاريخية.

صار النقاش حول تاريخ الأدب يستعيد اكتشاف الإجراءات الاجتماعية، في الأدب والفن، وقد ضمنت بالتصورات المادية الماركسية، مع أرنست بلوخ وجورج لوكاتش، وبالتصورات الهيرمينوطيقية النقدية مع هربرت ماركوز وأدورنو، وبالتصورات الاجتماعية مع كارل مانهايم وماكس شيلر.

إن الاتجاهات الأساسية في البحث الأدبي اليوم في ألمانيا، يكتب نيرر، تتجلى بوضوح في "التاريخ الاجتماعي للأدب" حيث يوجد تعالق كبير بين تاريخ الأدب والمجتمع بغض النظر عن التعاقب الزمني الذي انتقده ياوس، عبر مطالبته بالتفكير في مفهوم "الأساس التاريخي" الواقعي الذي يتشكل على قاعدته التاريخ الأدبي.

كان من نتائج كل هذه التحولات، على مستوى فهم الأدب، تجاوز "أسطورة" الأدب الرفيع أو السامي (chef-d'oeuvres) بتوسيع مفهومه ليشمل الأدب الجماهيري والأدب التعليمي والأدب الوسائطي (المذياع). وبذلك تجاوز تاريخ الأدب الاختصاص الضيق إلى الانفتاح على اختصاصات متعددة مثل: علم الأدب، والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية وعلم النفس والنظرية العلمية (ص 191).

في نطاق الأبحاث الأدبية الجرمانية الجديدة يمكن التمييز بين ثلاث مقاربات:

أ. **المقاربة التعاقبية والتيماتيكية** التي تدرج ضمنها المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ب. **المقاربة التفسيرية**: التي تعتمد التفسير النظري محاولة تطوير العلاقات بين المسار الأدبي والمسار الاجتماعي بالاعتماد على أطروحات نظرية اجتماعية أو فلسفية اجتماعية. والهدف من هذه الدراسات تقديم تفسير نظري للعلاقات بين الأدبي والاجتماعي.

ج. **المقاربة التشييدية**: تتركز هذه المقاربة على التشييد (Construction) النظري المحض للعلاقات بين الأدب والمجتمع والتاريخ. ويمثل هذا الاتجاه ز.ج. شميت (Siegfried J. Schmidt)، (1940)،[1]. الذي ينسق مجموعة البحث التجريبي حول الأدب في جامعة سيغن (Siegen).

يمثل التاريخ الأدبي عند شميت، فقط، "نمطا" ممكنا في مسار أفعال العمل المتصلة بالأدب، حيث ينصب الاهتمام على خطاب الأنشطة التواصلية للنصوص الأدبية. ويعمل **النموذج** الذي شيده شميت على إضفاء بعد نسقي، وعلى تفسير الإشكالية التي يواجهها **علم تاريخ الأدب**. لذلك نجد توجهه اجتماعيا – تاريخيا، وهدفه المركزي ليس ممارسة التاريخ، ولكن إقامة تشييد نظري للقضايا التي يجب التصدي لها، انطلاقا من الدفاع عن تاريخ "عقلي" يتأسس على وجهة نظر **تجريبية**، مدمجا بذلك نسقه للتاريخ في نظريته التجريبية العامة للعمل الأدبي.

---

(1) في نطاق الانفتاح على التجربة الألمانية في الدراسة الأدبية، نظمت كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تحت إشراف محمد مفتاح وأحمد بوحسن، مائدتين مستديرتين في مدينة مراكش، بحضور أساتذة من تخصصات مختلفة، وتمت دعوة كل من إيزر، في ندوة حول "التلقي والتأويل"، وشميت حول "انتقال النظريات والمفاهيم" (وكان لي شرف المشاركة هذين المائدتين). ولقد ساهم شميت في الندوة الثانية بدراسة بالإنجليزية، وتمت ترجمتها إلى العربية، ونشرت أعمال هذه الندوة:

- S.J. Shmidt, A system- Oriented Approch to Literary Studies.

وكانت الترجمة تحت عنوان:

ز.ج. شميت، مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، تر. أحمد بوحسن، ضمن أعمال: "انتقال النظريات والمفاهيم، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 72، 1999.

جاء استدعاء شميت إلى هذه المائدة المستديرة باقتراح من الدكتور محمد مفتاح الذي كان قد انشغل بالتشييدية والنسقية، منذ سنوات، ولقد أصدر في هذا النطاق، كتابا هاما، تحت عنوان: التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994.

من أجل تحقيق التوافق بين المتطلب التاريخي، وضرورة وصف صارم للظاهرة الأدبية، استعير مفهوم النظام (**النسق**) "System"، كما وظفه الشكلانيون الروس، وتم تطبيقه على الأدب، الشيء الذي شكل منذ السبعينيات تقدما منهجيا ملحوظا في الدراسات الأدبية. غير أن مفهوم "النسق" ظهر في الكتابات الجرمانية تحت مسمى "**نظرية الأنساق المتعددة**" (Polysestem)، وذلك في ضوء استعمال كل من تينيانوف وجاكبسون لمفهوم **النظام** باعتباره **نسقا** من خلال مقالة مشتركة حول" قضايا الدراسات الأدبية واللسانية"، حيث صرحا بأن: "كل نص أدبي هو نظام (System)، ومجموع النصوص التي تتمتع بالخصائص نفسها، تشكل نظام الأنظمة"[1]. وليس "نظام أنظمة"، غير "النسق" أو "النسق المتعدد".

مفهوم النسق أو النسق المتعدد سيصبح بمثابة **القانون** الذي بموجبه يتحدد الأدب، بمعناه العام، أي أنه صار يتخذ طابعا مؤسسيا، سواء في الجامعة أو النقد الأدبي، على أساس أنه هو الذي يتم انطلاقا منه التعامل مع الأدب ودراساته في كل الاختصاصات، بناء على أنه يمثل القيم الجمالية والاجتماعية والتاريخية، ومختلف القيم والتقاليد.

في هذا السياق سينفتح الباحثون الألمان على نظريات ما بعد البنيوية في فرنسا (من لاكان إلى بورديو)، وسيقيمون نظرية الأنساق على خلفية اجتماعية، تتأسس على النقاش الأسطوري بين يورغن هابرماس، ونيكولا لومان (Niklas Luhmann). وبذلك ستحتل نظرية الأنساق موقع متميزا في الدراسات الجرمانية خلال العقدين الأخيرين، وسيكون لمنجزات لومان التشييدية موقعا أكثر تميزا، وسيظهر أثرها بارزا في تغيير المنظور إلى علم الاجتماع، وعلم الأدب مؤخرا. وسيعمل الباحثون الألمان على تطوير نظرية الأنساق وقد اتسع مداها في الدرسات الأدبية، محدثة بذلك خصوصية جرمانية، بالمقارنة مع الدراسات الأدبية التي توظف "الأنساق" في الدراسات الغربية المعاصرة.

كان توقفنا على تطور الفكر الأدبي الحديث في التجربة الألمانية ضروريا لكونه عرف خصوصية في انتهائه إلى البحث في الأنساق، بالمقارنة مع ما رأيناه في التجربة

---

(1) أعيد نشر هذا المقال (1928) ضمن "نظرية الأدب" للشكلانيين الروس، تر. تودوروف:
Théorie de la littérature, Le Seuil, 1965, p. 138

الفرنسية والأنجلو - أمريكية، من جهة، ولتأكيد ضرورة استفادتنا، نحن العرب، من التجربة الألمانية في تطوير علاقتنا بالأنساق، لسبب بسيط أراه في الأطروحة العامة التي توجه هذا الكتاب، وهي الأخذ بأسباب البحث العلمي، وهذا ما يتحقق، بصورة متميزة في الكتابات الألمانية أكثر من سواها، وما رأيناه مع الأمريكي غوتسشال، وهو يتبنى الأطروحة العلمية لتجاوز أزمة الدراسات الإنسانية والأدبية، سوى خير دليل على ذلك.

كلمة أخيرة في هذا السياق، وتتصل بالمسار الذي قطعته الدراسات الجرمانية المعاصرة. إنها بدورها انتقلت من **التيمات** إلى **البنيات** إلى **الأنساق**، ولكن على الطريقة الجرمانية التي تكرست فيها التقاليد الفلسفية والاجتماعية منذ القرن الثامن عشر. وفي العرض الموجز الذي قدمناه من خلال دراسة نيرر ما يوضح لنا ذلك بجلاء.

3.3. تركيب: دفاعا عن الاختصاص:

1.3.3. يمكننا تقسيم الفكر الأدبي إلى قسمين كبيرين: عام وخاص. أما العام فهو الذي تتدخل فيه العلوم والإنسانيات في الأدب، أو الإبداع بصفة عامة، عندما تتخذ أحدهما، موضوعا للتفكير والتحليل والتأويل. أما الخاص فهو الذي يشتغل به المختصون في الأدب أو الفن، من وجهة خاصة تراعي خصوصيته الجمالية، سواء تعلق الأمر بأشكاله أو أجناسه، أو طرق أدائه، من جهة، أو من حيث معانيه أو دلالاته أو علاقاته بغيره من الإنتاجات التي يمارسها الإنسان أو محتوياتها أو أبعادها المختلفة. وباختصار يهتم الفكر الأدبي الخاص بالأدب من حيث طبيعته ووظيفته. ولا يمكن للفكر الأدبي الخاص أن يتكون أو يتطور إلا عبر تفاعله مع غيره من أصناف التفكير.

2.3.3. إذا أردنا ضبط صيرورة الفكر الأدبي الخاص، كما حاولنا رصدها في هذا الباب، سنجد أنه قد تم الانتقال،

من "**المؤلف/الكاتب**" (الوضعية)، إلى:

الخطاب/العلامة (البنيوية)، إلى:

المتلقي (جماليات التلقي)، وضمنها:

الأنساق (ما بعد البنيوية، وما بعدها).

إنه تحول متطور. وكلما تم استنفاذ موضوع للبحث تم الانتقال إلى مستوى أعلى. وكان هذا الانتقال يتحقق من خلال تخصصات محددة أو متعددة، تقوم على التداخل والتفاعل. جاءت الصيرورة لتتحقق من خلال:

1. **النقد العلمي**، كتخصص عام، ينفتح على العلوم الإنسانية، أو الفلسفة. وكان الاهتمام بـ "**التيمات**" هو جوهر انشغالاته. إلى:
2. **علم الأدب**، كتخصص خاص، بالظاهرة الأدبية، في ذاتها، من خلال الكشف عن "**البنيات**"، إلى:
3. انفتاح **علم الأدب** على غيره من العلوم، عبر الانتقال من "**البنيات**" إلى "**العلاقات**"، ليس فقط الداخلية، ولكن الخارجية أيضا. هذه العلاقات المختلفة هي التي نجدها كامنة في "**الأنساق**". وأمام علم الأدب، وقد اكتسى صبغة **النسقية**، في الصيرورة، طريق طويل يجعله منفتحا على ما تقدمه له **التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل** من إمكانيات وآفاق.

نسجل أن هذه الصيرورة التي عرفها الفكر الأدبي الغربي جعلته ينتقل من **التيمات** باعتبارها "بنيات" لا حصر لها تتصل بكل ما هو خارج أدبي، إلى **البنيات** باعتبارها "تيمات" مبنينة ومنظمة ومختزلة لأنها تتحقق من داخل الإبداع، إلى **الأنساق**، بصفتها "بنيات" و"تيمات" منسقة، تقوم على أساس تفاعل العلاقات الداخلية والخارجية وترابطها.

تركيب

نحو آفاق جديدة للفكر الأدبي

بالنظر إلى ما وقفنا عليه في رصد تاريخ الفكر الأدبي الغربي الحديث، في هذا الباب، ومعاينة التباين في إبراز التصورات المختلفة حول "أزمة" الأدب ودراساته انتهينا إلى الإقرار بأن التفكير في واقع الأدب ودراسته لا يمكن أن يتحقق على النحو الملائم بدون وضعه في نطاق العصر المعرفي الذي نعيش فيه. وأن أي نقاش خارج هذا النطاق سيظل يدور حول إشكالات لا يمكنها أن تفتح لنا منافذ لمعاينة المستقبل. قد تكون هذه النقاشات ثرية، على المستوى النظري، لكنها ستؤخر ذهابنا إلى الواقع الجديد، وهو قيد التشكل. لذلك عنونا هذا التركيب بعنوان: "نحو آفاق جديدة للفكر الأدبي"، لاعتقادنا بأننا بصدد الدخول إلى عصر رقمي له شروطه الخاصة، وقوانينه الجديدة. لقد كان "الإبداع" الجديد أبدا في تاريخ الفكر الأدبي الإنساني محفزا على التفكير في الأدب، من زاوية مغايرة. وبدون وضع هذا الإبداع الجديد في سياق العصر الرقمي، لا يمكننا أن نتجدد، أو نطور وعينا وممارستنا بما يتحقق من حولنا من تغيرات وتطورات.

أتاح لنا استعمال الفكر الأدبي كمفهوم جامع أن ننظر في التنظيرات الأدبية باعتبارها أفكارا متطورة؛ وكما أن بينها تقاطعات، فهي تتداخل فيما بينها، ويستفيد بعضها من بعض. كما أنها تتساجل، ويعمل بعضها على تجاوز بعضها الآخر.

تبين لنا صيرورة الفكر الأدبي الغربي وتطوره أن مساراته متعددة، وليست خطا مستقيما تتحول في نطاقه. تتعدد هذه المسارات بتعدد نوعية الاختصاصات التي تتعامل معه، وتجارب الثقافات الغربية. وبما أن لكل اختصاص تاريخه الخاص، الذي تكون في إطار التفاعل أو التجاذب مع اختصاصات أخرى، فإن تواريخ الاختصاصات تصبح قابلة للاستثمار في أي لحظة، أو مرحلة تاريخية، فيحصل الائتلاف أو الاختلاف.

لقد تشكل الفكر الأدبي الحديث، أولا، على خلفية العلوم الإنسانية التي حاولت أن تتأسس على غرار العلوم الطبيعية، وظلت الفلسفة، باعتبارها الأرضية

الأولى لتكونه، كامنة، فتجددت مع العلوم، وتآلفت معها في الصيرورة. وكان طموح الفكر الأدبي، مع الوضعية، تحقيق تفكير علمي في الظاهرة الأدبية.

وجاءت المرحلة البنيوية لتعمق ما صدر مع الوضعية، وصار بإمكاننا التعامل معها على أنها وضعية متطورة أو جديدة، أو ما بعد وضعية. لقد شقت طريقها، باتباع النموذج الأقرب إليها، وهو علم اللغة أو اللسانيات، فنجحت فيما أخفقت فيه الوضعية وهي تسترشد بالعلوم الاجتماعية. تأسس في هذه الحقبة علمان، وساهما معا في تجديد العلوم الإنسانية والفلسفة أيضا.

لكن الفلسفة والعلوم الإنسانية لم تكونا أسيرتي الطموح العلمي الذي تحقق مع هذين العلمين الأدبين. لقد جدد كل منهما تراثه الذي ابتدأ مع القرن التاسع عشر، وانفتح على التراث الفلسفي السابق على هذا القرن، مستفيدا من أطروحات البنيوية. لكن طبيعة بحثه في الظواهر والأشياء تفرض عليه الانفتاح على ما اقتضته ضرورة البنيوية على المستوى الأدبي. ولذلك نجد الفلاسفة وعلماء الاجتماع يؤسسون لـ "ما بعد البنيوية"، والبنيوية في أوج ازدهارها. لذلك لا غرو أن نجد الدراسات الفلسفية والاجتماعية والسياسية والثقافية والأنساقية للأدب، والتي يدرجها مؤرخو الفكر الأدبي، اليوم، في نطاق "ما بعد البنيوية"، تشكلت جميعا في مرحلة ما قبل البنيوية، أو بموازاة معها.

لقد رأينا جذور نظرية الأنساق تعود إلى أواسط الخمسينيات، ويمكن قول الشيء نفسه عن الدراسات الثقافية التي تعود إلى مرحلة الستينيات، وهي مرحلة البنيوية بامتياز. وقس على ذلك بالنسبة للتفكيكية التي تعود أصولها إلى هايدغر، واستعمل المصطلح لأول مرة سنة 1955 في فرنسا، قبل أن يعتمدها دريدا، والبنيوية ما تزال لم تحظ بالمكانة التي ستحتلها في الستينيات...

إن الأفكار الأدبية ظلت تتداخل مع الفلسفة والعلوم الإنسانية التي كانت تختط لها مساراتها في تفاعل مع ما يتحقق في العصر المعرفي الذي تنتج فيه. ونجاح البنيوية هو الذي جعل كل الأفكار الفلسفية والإنسانية التي سبقتها، أو كانت تتطور إلى جانبها، في مرحلة من تطور البنيوية، والتي ساهم البنيويون أنفسهم فيها (وأقصد بصورة خاصة مؤسسي العلمين الأدبيين البويطيقا والسيميائيات)، يعتبرون كل هذه

الأفكار "ما بعد بنيوية". لذلك يمكننا الحديث عن **"ما قبل البنيوية"**، وليس فقط عـ "ما بعدها".

لكن كل تلك الأفكار التي اتصلت بالفلسفة أو العلوم الإنسانية، أو العلم الأدبي، كانت جميعا تتكون في نطاق العلوم الحقة، وإنجازاتها في مختلف فروعها. لذلك لا غرو أن نجد جان بياجي، وهو أحد علماء البيولوجيا والإبستيمولوجيا يدافع عن البنيوية، ويكرس لها كتابا خاصا. كما أننا نجد فون بيرتالانفي، وهو أيضا عالم أحياء، مؤسس نظرية الأنساق والفكر النسقي، بأبعاده العلمية، باعتبارها "اختصاصا"، محددا، يختلف عن البنيوية. لكن الفلاسفة وعلماء الإنسانيات، جعلوا مفهوم الأنساق، متعدد الجوانب، واجتهدوا في فتحه على مسارات متجددة، على كل ما يتصل بالإنسان والظواهر.

ولعل قراءة لتطور الأفكار الأدبية، والأفكار الفلسفية والإنسانية في ضوء تطور العلوم الحقة، من البيولوجيا إلى علوم الأعصاب والذهن، كفيل بجعلنا ندرك بعمق، كيف تتشكل الأفكار الأدبية، وكيف تتطور، وتتداخل، وتتقاطع، وهذا ما حاول كولباس القيام في كتابه حول "النظرية النقدية والقانون الأدبي".

أخيرا. نستخلص من كل ما تقدم أن الفكر الأدبي، ليس فقط تأويلات ذاتية، أو انطباعات شخصية عن الأدب، أو الخطاب، أو النص الثقافي، أو العلامات، هذه التأويلات التي ندرجها، في لغتنا العربية، تحت **"النقد الأدبي**، أو **النقد الثقافي"**.

إن الفكر الأدبي ممارسة **فكرية ومنهجية** لا تختلف عن بقية الممارسات، سواء كانت فلسفة أو إنسانيات أو علوما طبيعية لأنها جزء منها، وهي تتصل بـ "الإبداع"، سواء كان أدبا أو خطابا، أو علامة، أو فنا من الفنون العالمة أو الشعبية التي ينتجها الإنسان. وما لم نسبغ عليها (أي تلك الممارسة) البعد **الفكري النسقي**، و**المنهجي** الذي يتحدد بالتفكير وفق الإجراءات العلمية، سنظل بعداء عن "الفكر الأدبي" بالمعنى الذي ندافع عنه، وسيظل ممارسة "نقدية" أو حتى "ثقافية" بالمعنى الدارج في مختلف كتاباتنا. وفي الحالة الأخيرة التي نشتغل بها، نحن العرب، لا معنى للبحث العلمي، عندما نتحدث عن درس الأدب في الجامعة، ولا

مغزى للمناهج الأدبية، أو للنظرية الأدبية لأننا نستعمل هذه المفاهيم بدون حمولة معرفية أو تاريخية أو دلالية أو علمية.

لقد انتهينا من خلال تتبع مسيرة الفكر الأدبي الغربي، إلى أن ميزنا بين تصورين متناقضين حول ما يفكر فيه الغربيون المعاصرون حول واقع الأدب ودراسته وتدريسه؛ وما صار يفرضه من ضرورات لإعادة النظر فيه، واستشراف آفاقه. اعتبرنا أحد التصورين تقليديا، (والتقليد هنا ليست صفة قدحية) لأنه لم يتلفت بما يكفي إلى **العصر المعرفي الجديد**، وإن كان يستشعر أن هناك تحولات عميقة بدأت تطرأ على هذا المستوى. أما التصور الثاني فنظرنا إليه بصفته جديدا يعمل على المواكبة، دون أن يقطع الصلات مع التاريخ الفكري الأدبي.

نجد بين التصورين التقليدي "ما قبل الرقمي"، والجديد "الرقمي" مسافة كبيرة. ففي الوقت الذي نجد فيه:

- التصور الأول **يتعب نفسه ويرهقها** في طرح الأسئلة عن الأدب ودراسته، باحثا عن جوهر المشاكل والأزمات التي يعتقد أنها وراء الوضع الذي آل إليه، مع الدراسات الشكلية (البنيوية) حول الأدب، مطالبا بالرجوع إلى وظيفة الأدب التقليدية التي كانت مهيمنة قبيل البنيوية، عن طريق التفكير في الأدب ضمن الفلسفة والعلوم الإنسانية، نجد:
- **أنصار الاتجاه الثاني: "يؤسسون" لرؤية جديدة للأدب الرقمي والإبداع التفاعلي**، ودراسته في ضوء واقع جديد فرضته التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، وبمنأى عن تداول "الأزمة" ومشتقاتها من موت وتدهور ونهاية، وما بعديات البعديات، موصولة بالأدب ودراسته، أو نظريته. وهم في رؤيتهم الجديدة هذه، لا يكتفون بالاهتمام بالإبداعات الجديدة القائمة على الترابط والتفاعل، ولكنهم يعملون أيضا على النظر في التراث الإبداعي القديم والحديث عن طريق التفكير في "ترقيمه" ليتلاءم مع الوسائط المتفاعلة الجديدة. هذا هو الفرق الأول الذين نجده بين المشتغلين بالأدب في الغرب وأمريكا.

بين حديث "**الأزمة**" المفتعل حول الأدب، والحديث الذي يطبعه "**الحماس**"، حول التفكير وممارسة أدب رقمي وتفاعلي، نقف على رؤيتين مختلفتين:

1 – الرؤية التقليدية:

تنشد الخلاص، لتجاوز الأزمة، بالرجوع إلى الفلسفة والعلوم الإنسانية لتحقيق الانتقال من البنيوية إلى ما بعدها: أي إقامة بنيوية جديدة مفتوحة على التاريخ والإنسان والمجتمع، من جهة، أو عبر القطيعة معها، من جهة أخرى. إن إعادة التفكير في الأدب ضمن الفلسفة والعلوم الإنسانية، كما رأينا ذلك مع المتحدثين عن أزمة الدراسات الأدبية، ليس سوى "**رجوع**" حنيني إلى **الماضي**، محاولا إعطاء مشروعية لهذه العلوم الإنسانية وتلك الفلسفة، وقد افتقدتاها معا في العصر الحالي، ما لم تتجددا مع النزوع النسقي الجديد. فكيف والكل مجمع، كما رأينا، على وجود أزمة في الفلسفة والإنسانيات أن يكون الحل بيدهما لتجاوز "أزمة" الدراسات الأدبية؟ ألم يكن الفكر الأدبي الحديث منذ عصر النهضة إلى الآن، كما بينا أيضا، خاضعا بصورة عامة إلى الفلسفة والعلوم الإنسانية؟ بل إن الفكر الأدبي الغربي، منذ اليونان إلى اليوم ظل، بشكل أو بآخر، يتأسس على خلفية فلسفية، بالدرجة الأولى، وأن أهم العطاءات الفكرية الأدبية ذات ركيزة فلسفية. ولهذا كانت كل محاولات تشكيل الأدب من خلال الانطلاق من "اختصاص علمي" خاص له مصداقية وخصوصية، يجعل الحديث عن "**علم الأدب**" ممكنا، وواردا، ظل، أبدا، محفوفا بالاستنكار والاستهجان والشك؟

إن الدعوة إلى تجاوز البنيوية وما بعدها، لدى الذين يتحدثون بدورهم عن أزمة الدراسات الأدبية، دعاة إيديولوجيا، وعوا ذلك أم لا، وأيا كان نوعها: ليبرالية جديدة، أو محافظة، أو يسارية أو ماركسية، سواء كان وراءها حزب، أو طائفة أو جماعة اجتماعية لها خصوصيتها العرقية أو الجنسية (الذكورة، الأنوثة)، ولا يهم هؤلاء سوى السجال الثقافي الذي يمكن أن يمارس خارج مجال الأدب، لأن لكل خطاب خصوصيته. وإذا ما تم الاهتمام بالأبعاد الخارج أدبية، والمفتوحة على قضايا التاريخ والمجتمع والإنسان، فينبغي أن يتحقق ذلك على أرضية علمية، تسهم في

تطوير المعرفة الإنسانية، لا على خلفية إيديولوجية خاصة لا تسهم سوى في إثارة الكراهية وتضخيم التمايز الثقافي والتجاذبات الاجتماعية.

2 - الرؤية الجديدة:

ينخرط أصحاب الرؤية الجديدة في الإبداع كما يتحقق من خلال استخدام الوسائط التفاعلية، ومن خلفها التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، غير آبهين بالحديث عن الأزمة. وهم يراكمون الآن تراثا جديدا، ما يزال أنصار الرؤية التقليدية بمنأى عن الاهتمام بما يحققه على هذا الصعيد. هذا في الوقت الذي نجد الأجيال الجديدة تنخرط في هذه الصيرورة الجديدة، بدون خلفية معرفية جديدة، لأن الجامعة والإعلام ما زالا يشتغلان وفق الإبدالات القديمة، وإن حاولوا "تجديد" أسئلتهم، دون أن يصلوا إلى الكشف عن الواقع الجديد الماثل للعيان.

إن هذا التردد والإحجام في تناول القضايا والمشاكل الجديدة، من منظور العلم والنسقية في أبعادها العلمية، لا الإيديولوجية فقط، هو الكفيل بدخول العصر، وتجديد الفكر الأدبي ليتلاءم مع التطورات التي تفرض نفسها باطراد. فالجامعة الحديثة، التي تأسست في القرن التاسع عشر كانت استجابة لتحول عصر يخرج من الفلاحة إلى الصناعة، وكذلك الإعلام خرج من التداول الشفاهي للخبر إلى العصر الطباعي، وكل تحول كان يقتضي تصورا معينا للعمل.

جاء الانتقال إلى العصر الرقمي، مستثمرا كل التراث الذي تراكم في مختلف الحقب، محولا إياه إلى **الترقيم**. وبدون الانتقال إلى ما يفرضه الترقيم، من تحديات وإكراهات، برؤيات جديدة، وممارسات جديدة، سيظل الحديث عن الأزمة قائما، وستظل الفجوة عميقة بين التقليد والتجديد، أي بين القديم والحديث، (على مستوى مختلف المؤسسات)، وتلك ثنائية عريقة في تاريخ الفكر الإنساني، والفكر الأدبي خاصة، ويكون الحسم في النهاية، وإن طالت المعارضة والمحافظة، للحديث والتجديد.

الباب الثاني

في الرؤية النقدية

"يحمل عنوان الكتاب (مقدمة في علم الأدب بين الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو) مفاجآت علمية في مقدمتها استعمال مصطلح (علم الأدب)، وهو استعمال مبكر جدا ومتأثر بالاتجاه الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر إلى التأكيد على علمية الأدب (هيبوليت تين وسانت بوف...). ولكن هذا المصطلح مفاجأة تصدم القارئ العربيّ الذي يقوم تقليده على تنزيه الأدب من أن يكون علما أي خاضعا لشيء غير الذوق العاطفة والإحساس".

تقديم حسام الخطيب

لكتاب روحي الخالدي، ص 14

الفصل الأول

مفهوم الأدب وتاريخه وأجناسه
عند جرجي زيدان والرافعي

1. تقديم:

إن مفهوم الأدب الذي نتداوله اليوم وليد القرن التاسع عشر في أوربا. وبالمعنى نفسه كان انتقاله إلينا عن طريق الاحتكاك بالثقافة الغربية في عصر النهضة العربية. كما أن العديد من الأفكار والتصورات المتصلة به، سواء على مستوى تحديد أجناسه أو التأريخ له، أو على مستوى تدريسه وتحليله، ما تزال بصورة أو بأخرى مستمرة إلى الآن رغم بروز دعوات محتشمة للتطوير والتغيير. نود في هذا الفصل الوقوف على البدايات الرائدة لانتقال هذا المفهوم إلى مجالنا العربي، مع جرجي زيدان ومعاصريه، ومن جاء بعده، بهدف معاينة الطريقة التي تم بها تحديده وتعيين أجناسه وأنواعه، وكتابة تاريخه، ونعمل بعد ذلك على تتبع أهم الاجتهادات التي طبعت تاريخ الفكر الأدبي العربي الحديث إلى الآن، بغية معاينة الإنجازات وعوائق التطور.

إن ما يحدد رؤيتنا في الرصد والتتبع ينبع من فكرة محورية ننطلق منها، مفادها أن تغير الوسائط والعصر المعرفي كفيلان بتغيير معاني المفاهيم ودلالاتها، وصور تمثلها والاشتغال بها؛ وأن مفهوم الأدب بالمعنى الذي تبلور في أوربا القرن التاسع عشر ارتبط ارتباطا وثيقا بظهور الطباعة، وحصول تطور واسع على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والصناعية. ومع الصيرورة كانت تتطور الرؤيات والتصورات بصدد الأدب. وعلى إثر بروز التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل حصل تطور كبير في مفهوم الأدب، وأدى ذلك إلى ظهور "الأدب الرقمي".

في ضوء هذا المفهوم الجديد للأدب نريد إعادة النظر في مفهوم الأدب الذي تشكل لدينا منذ عصر النهضة بهدف إبراز أن مبررات استمرار تصوراتنا التقليدية للأدب وأجناسه وتاريخه لم يبق ما يسوغها، وأن علينا تجديد رؤيتنا للأدب وتطوير مناهجنا التربوية والتعليمية والبحثية بما يتلاءم مع العصر المعرفي الذي نعيش في نطاقه.

2. إبدال جديد للأدب:

1.2. ما قبل العصر الحديث:

قبل ظهور كتاب جرجي زيدان "تاريخ آداب اللغة العربية"[1] كان التمييز بين مبدعي الكلام المختلف عن المتداول في الحياة اليومية يتم بحسب الجنس أو النوع الذي يبدعون في نطاقه: الشاعر، الكاهن، الخطيب، وواضح أن هذه الأجناس كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشفاهة. ولم يبرز مفهوم "الناثر" إلا مع الكتابة التي ستصبح صناعة يضطلع بها الكاتب معتمدا بصفة خاصة النثر، كمقابل للشعر. ولذلك كانت الصناعتان: الشعر والكتابة.

انتقل الشعر من الارتجال والتداول الشفاهي مع الرواة إلى الكتابة بعد ذيوع استعمالها بعد الإسلام، ولكن صفة "الشاعر" ظلت لصيقة به، ولم تتحول إلى صفة الكاتب التي صارت خاصة بممارسة جديدة هي النثر؛ فكان التمايز بين جنسين (الشعر/النثر- الكتابة) لكل منهما تاريخ ظهوره الخاص مرتبطا بوسيط محدد في الصيرورة (الشفاهة//الكتابة).

كان يحتمل مفهوم "الكاتب" معاني عديدة تتصل بأنواع الكتابة التي كانت متعددة بدورها، تعدد أغراض الشعر. فالكتابة الإنشائية التي كان يختص بها كتاب الدواوين (ديوان الإنشاء)، وهي تتصل بالأنشطة الخاصة بالدولة بدءا من الخراج إلى كتابة الرسائل الرسمية تختلف عن الكتابة التخييلية (المقامات مثلا) أو عن الترجمة (كليلة ودمنة مثلا) أو عن المصنفات الجامعة، أو الكتابة في اختصاصات محددة (الدين، الفلسفة، اللغة، النقد،). غير أن ما يجمع بين كل هؤلاء هو مفهوم "الكاتب" لسبب بسيط يكمن في كونهم جميعا، رغم اختلاف الاختصاصات، يكتبون وفق قواعد الجنس (صناعة الكتابة) وأساليبه الخاصة.

إن "الصناعتين" في تقدير أبي هلال العسكري هما الشعر والكتابة، وكل منهما يتصل بوسيط مختلف. أما صفة "الأديب" أو "الأدباء" فقد كان يشترك فيها الشعراء والكتاب بمختلف أصنافهم في نطاق لغات التلطف التي كان يتم تداولها في التاريخ

---

(1) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم وتعليق شوقي ضيف، دار الهلال.

العربي إلى جانب صفات أخرى مثل: البليغ والفصيح والأريب والعالم العلامة. ولذلك فإننا نجد صفة "الأديب" و"الأدباء" تجتمع في العديد من عناوين الكتب القديمة دون أن تكون دالة على ممارسة كلامية محددة. فهي كما يمكن أن تدل على وظيفة "الكلام" (التأديب - التربية) كانت تشير إلى طبيعته وخصوصية طريقته التعبيرية (انزياحه عن طريقة التداول اليومي)، والتي كان يلتزم بها مختلف الكتاب في كل الاختصاصات. ولذلك سنجد مؤرخي الأدب في عصر النهضة، يلتفتون إلى مفهوم "**الأدب**" محاولين تتبعه في أصوله، وطريقة استعمال العرب له خلال كل التاريخ، لتسويغ توظيفه في الفترة التي عملوا خلالها على التفكير فيه بالطريقة الحديثة.

2.2. من الشعر إلى الكتابة:

مع هيمنة **الشفاهة** في الاستعمال العربي كان **الشعر** "ديوان العرب" في التصور والمتخيل. ولم يكن يعني ذلك سوى إعطاء الأسبقية له بمقارنته مع الأجناس أو الأنواع الأخرى التي مارسها العربي. لكن مع بروز **الكتابة** سيصبح مفهوم الكتابة بغض النظر عن أجناسها وأنواعها يحتل مكانة موازية للشعر، علما أن الكتابة، وقد صارت قسيما للشعر، تتصل اتصالا وثيقا بالنثر.

إن دور الوسيط لا يقتصر على بروز أشكال وأجناس تعبيرية جديدة فقط، ولكنه يؤثر، أيضا، في طريقة التفكير فيها وخلق صور جديدة في التعاطي معها. ويمكننا في هذا السياق التذكير بأن "الشفاهة" كانت تستدعي الارتجال والوزن، بالنسبة للشاعر، وظهور "الراوي" الذي يعمل على التخزين (الذاكرة) والتسويق (النشر). وعندما ظهرت الكتابة، سنجد أن عملية **التدوين** التي تحققت بفعل انتشار عملية الكتابة، تلعب دورا كبيرا في تطوير ممارسة "الكلام" وطرق التفكير فيه، مستفيدة من منجزات الشفاهية، وفي الوقت نفسه محاولة تجاوزها لتتلاءم مع شروط الوسيط الجديد. وسيبرز ذلك في الاهتمام بـ "الصناعة" الكلامية (شعرا ونثرا). وبرز ذلك في مختلف المؤلفات التي تساوقت مع انتشار الكتابة. يظهر لنا ذلك بجلاء في:

أ. بروز "كتب" تعنى بجمع المادة الشفاهية، ونقلها إلى الكتابة.

ب. بروز المحاولات الأولى للتفكير في تلك المادة المجموعة عبر عملية التصنيف والترتيب والتبويب،

ج. بروز العلوم التي تضبط قواعد تلك المادة (النحو، النقد، البلاغة، العلوم الدينية،)

د. بروز الوراقة ومهنة الخطاط.

عندما نتأمل جيدا كل هذه التحولات التي طرأت مع الوسيط الجديد (الكتابة) نجد أنفسنا بجلاء أمام حقبة تاريخية جديدة في تاريخ الإبداع الكلامي. كانت مرحلة التدوين من خلال الكتابة نهضة عربية إسلامية حقيقية. وكل ما تحقق في كل التاريخ العربي وليد هذه النهضة.

نجد الأمر نفسه في الثقافة العربية الحديثة حيث نشط التأليف مع النهضة العربية الثانية التي عرف فيها المجتمع العربية تطورا على المستويات كافة، وبرز ذلك من خلال انتشار الطباعة. لقد نجمت عنها عمليات جديدة ساهمت في تطوير التفكير في الإبداع وتوليد المفاهيم المتصلة به. ويمكننا التمثيل لذلك مما يلي:

أ. نقل المخطوط إلى المطبوع.

ب. بروز علم تحقيق النصوص (المقارنة بين المخطوطات، وتقديم النص تقريبا كما كتبه صاحبه).

ج. بروز الصحافة والمجلة الثقافية (مجلة الهلال التي أسسها جرجي زيدان سنة 1893 مثلا) ودور النشر التي تعمل على ترويج الإبداع.

إننا وفق هذه الصيرورة الوسائطية أمام تحولات كبرى لا تتصل فقط بظهور أشكال إبداعية جديدة، ولكن أيضا بظهور طرائق جديدة في التفكير فيها. وإذا أردنا تجسيد هذه التحولات، أخذا بعين الاعتبار الأجناس التعبيرية الكبرى، فإننا سنجد أنفسنا ننتقل من **الشعر** (مع الشفاهة)، إلى **الكتابة النثرية** (مع الكتابة) إلى **الأدب** (مع الطباعة). أما إذا أردنا اعتبار أشكال التفكير فيها، فإننا سنجد أنفسنا ننتقل، بصورة مجملة، من **النقد** بمعناه الشفاهي (الاستحسان أو الاستهجان)، (الحقبة الشفاهية) إلى **العلوم اللغوية والبلاغية** (الحقبة الكتابية)، إلى **تحقيق النصوص وتاريخ الأدب والنقد الأدبي** (الحقبة الطباعية). وفي هذه الحقبة الأخيرة،

سيعاد التفكير في **"الأدب العربي"**، وقد صار مفهوم **"الأدب"** هو محور البحث والتفكير. لذلك ابتدأنا هذه الدراسة بتأكيد أن "مفهوم الأدب" جديد لاتصاله بظهور وسيط جديد هو الطباعة. فكيف اتخذ هذا المفهوم صيغته في الاستعمال والتداول العربيين منذ عصر النهضة، ولماذا كان **"تاريخ الأدب"** و**"النقد الأدبي"** الصيغتين الأساسيتين للتفكير فيه؟

نسجل بدءا، دفعا لأي التباس، وكنقطة انطلاق لعملية التحليل، **أن مفهوم الأدب** سيتخذ معنيين مختلفين: المعنى العام: وهو الذي تكرس، في بداية الحقبة الطباعية، مع "تاريخ الآداب العربية"، ومعنى خاص، وهو الذي سيتصل بـ "تاريخ الأدب العربي"، من جهة، وبـ "النقد الأدبي"، من جهة أخرى، في الصيرورة إلى الآن. وتبعا لذلك سنجد مؤلفات "تاريخ الأدب العربي" ستوظف المعنيين في صيرورتها. وكانت الريادة مع جرجي زيدان أول من وظف تاريخ الأدب بالمعنى العام.

3. بدايات كتابة تاريخ الآداب العربية:

1.3. النموذج الاستشراقي: جرجي زيدان:

يفتتح زيدان كتابه بقوله: "لم يكن تاريخ آداب اللغة معروفا عند الإفرنج قبل نهضتهم الأخيرة في التمدن الحديث، وما لبثوا حين تنبهوا له أن ألفوا فيه، وأصبحوا وما من لغة من لغاتهم إلا وفيها كتاب أو غير كتاب في تاريخ آدابها. ولما استشرقوا أخذوا في درس اللغة العربية، وكتبوا تاريخ آدابها في غير كتاب" (ص 7).

وبعد إشارته إلى مؤلفات عربية صنفت خلال كل التاريخ الكتابي العربي ترصد المؤلفات وتراجم الرجال من فهرست ابن النديم (377هـ) إلى أبجد العلوم للقنوجي، يعلق بقوله: "هذه الكتب وأمثالها تعد من المآخذ (يقصد المراجع) الأساسية لدرس آداب اللغة، ولكنها لا يصح أن تسمى تاريخا لها بالمعنى المراد من التاريخ اليوم، ولم يتصد أحد لتأليف في تاريخها على النمط الحديث قبل الإفرنج من المستشرقين. فهم أول من كتب فيه من أواسط القرن الماضي. أما في العربية فلعلنا أول من فعل ذلك. ونحن أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم "تاريخ آداب اللغة العربية" (ص 8).

نستخلص من هذا التقديم أن:

- تاريخ الآداب حديث حتى في الغرب.
- ما صنفه العرب، قديما، من مؤلفات لا علاقة لها بتاريخ الأدب.
- المستشرقين أولُ من فتح باب الدراسة في تاريخ آداب العربية.
- جرجي زيدان أول من صنف "فصولا صدر أولها سنة 1894 في عدد الهلال التاسع من السنة الثانية، وآخرها في أواخر السنة الثالثة" (ص 8)، وأن الكتاب لم يصدر في صيغته النهائية إلا في سنة 1911.

فما هي الدواعي التي حفزت الأوربيين على كتابة تاريخ آداب لغات بلدانهم، ودفعت المستشرقين إلى الاهتمام بآداب اللغة العربية، وجعلت العرب ينحون نحوهم في التأليف في هذا العلم؟

2.3. ضرورتا كتابة تاريخ الآداب:

1.2.3. الضرورة القومية أو الوطنية:

منذ أن بدأت تتشكل الهويات القومية في الدول الأوربية بدءا من عصر النهضة وحتى القرن التاسع عشر، واستعمالها اللغة الوطنية في الكتابة بدل اللاتينية بدأ يتعاظم الإحساس بالخصوصية، وكان لزاما البحث عن أصول لهذه الهوية منذ بدايات تشكلها لغويا وإثنيا، فظهر الاهتمام بكتابة "الهوية السردية" للأمة من خلال العمل على تشكيل تاريخها العلمي والفني والأدبي وصياغته. ولما بدأت أوربا تتطور على المستويات العسكرية والاقتصادية والتكنولوجية، وشرعت في البحث عن الأسواق الخارجية والإقدام على الاستعمار، دفعها كل ذلك إلى التعرف على الشعوب (الهويات) الأخرى، فطفقت تهتم بمعرفة لغاتها وتاريخها، فظهرت العلوم التي تساعدها على ذلك، في القرن التاسع عشر، مع الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والحفريات، وتاريخ آداب لغات تلك الهويات.

يقول كارلو نالينو في مقدمة محاضراته عن تاريخ الآداب العربية محفزا العرب على السير على منوال الأوربيين في كتابة تاريخهم الأدبي: "إن شدة الاعتناء بآداب

لغتكم الشريفة وتاريخها ليست فقط مسألة علمية **بل خدمة جليلة لوطنكم يحق** لكم القيام بها،" ويضرب النموذج لذلك بما قامت به بعض الأمم الإفرنجية: "وإن راجعتم كتب تواريخ الغرب ألفيتم أن بعض الأمم الإفرنجية قد تراكمت عليها الفتن والحروب، سلمت من الفناء التام **لتمسكها بحفظ آداب لغتها والعناية بتخليد ذكر مآثر قدمائها العلمية والأدبية**"[(1)].

لم يقد الاحتكاك بالغرب، عن طريق الاستعمار، منذ حملة نابليون سوى إلى إعادة الاعتبار للهوية العربية – الإسلامية، فكان الاهتمام بتاريخ الأدب العربي بصفة عامة بحثا عن "الهوية التاريخية" للأمة. "لذلك لا غرو أن نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي يتحقق في مستهل هذا القرن (العشرون) مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة"[(2)]. وبعد الفشل في استرجاع الخلافة أو بناء الدولة القومية، كانت كتابة تاريخ أدب الدولة القطرية هي الجواب الملائم مع الصيرورة[(3)]، رغم أن هذا لم يحل دون الاهتمام بالأدب العربي في كليته.

2.2.3. الضرورة الجامعية:

إن التطور الذي عرفه الوطن العربي في عصر النهضة أدى إلى استحداث هياكل وبنيات ومؤسسات جديدة. وكانت الجامعة من بين هذه المؤسسات. ويستدعي إحداث الجامعة نوعا من التكوين الذي يتلاءم معها. وكانت "مادة تاريخ الآداب" من بين هذه المواد التي تدرس للطلبة.

يرصد مصطفى صادق الرافعي هذه البدايات لتشكل الجامعة المصرية بقوله: "ظهرت الجامعة المصرية سنة 1908، وكانت فكرة وطنية سياسية انشق لها مكانها في الحوادث"[(4)]، ولم يكن في ذلك العهد ما يعرف بـ "تاريخ آداب اللغة العربية" إلا كراسة

---

(1) كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية: من الجاهلية حتى عصر أموية، ط.2، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص 18 – 19.

(2) سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، 2006، ص.

(3) المقصود بذلك مصنفات تعنى بتاريخ الأدب العربي في مصر، أو العراق، أو المغرب.

(4) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن: المعركة بين القديم والجديد، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ص 57.

صغيرة الحجم لفقها بعض الأساتذة على طريقة المستشرقين، وكانت تدرس في مدرسة دار العلوم، وإلا بعض من فصول كان كتبها على هذه الطريقة (يقصد طريقة المستشرقين) صديقنا **العلامة جرجي زيدان صاحب الهلال ونشرها في مجلته،** ثم كتابان في علوم العربية الإثني عشر: أحدهما الوسيلة الأدبية للمرصفي، وكتب أخرى (مختارات من النظم والنثر) مثل المواهب الفتحية للأستاذ الحجة الكبير الشيخ حمزة فتح الله" (ص 57).

في إطار الانتقاد إلى مصنفات تعنى بتاريخ الآداب العربية، تنشر اللجنة الفنية للجامعة دعوة على الأدباء لتأليف كتاب في "**أدبيات** اللغة العربية" في مدة سبعة أشهر مع قيمة مالية للفائز بالجائزة قيمتها مئتا جنيه. فكتب الرافعي مقالا ناريا ينتقد فيه قرار الجامعة وطريقة عملها. فعادت الجامعة فضاعفت قيمة الجائزة، وجعلت مدة الإنجاز عامين. يقول الرافعي منتشيا: "وكان ذلك من عملنا والحمد لله والمنة هو السبب في **تدريس الآداب العربية وتاريخها في الجامعة المصرية،** وهو السبب كذلك في **وضع ما وضع من الكتب في هذا العلم.** ولكن أحدا لم يعرض كتابه على الجامعة" (ص 58). ويؤكد مرة أخرى ريادة جرجي زيدان بقوله: "كان **أسبق تلك المؤلفات ظهورا الجزء الأول من كتاب آداب العرب، ثم الجزء الأول من كتابنا "تاريخ آداب العرب"، سبقه ذلك بشهر أو شهرين سبقا طبعيا،** ثم ألحقت الجامعة بوزارة المعارف، وفتحت سنة 1925، فاختاروا لتدريس الأدب العربي فيها الأستاذ الدكتور طه حسين، وكنا نعلم أنه يلقي دروسه في "الشعر الجاهلي" (ص 58). (التشديد مني).

إن الضرورتين "العلمية" والوطنية كانتا وراء الاهتمام بتاريخ آداب اللغة العربية. وإذا كانت الجامعة المصرية قد اقترحت مصطلح" **أدبيات**"، فإن المصطلح الذي شاع هو "**الآداب**" أولا ثم "الأدب" بعد ذلك. كما أن النسبة كانت تتم أولا إلى "**اللغة العربية**" في كتاب زيدان، وإلى **العرب،** في صيغة الرافعي.

نستخلص من هذا العرض أن كلا من زيدان والرافعي كانا أسبق إلى إخراج كتاب في تاريخ الآداب. ومن عجيب الاتفاق أن نجد كلا منهما يمثل اتجاها مختلفا. فإذا كان زيدان، أميل إلى احتذاء نموذج المستشرقين في كتابة التاريخ، كان الرافعي أكثر محافظة في الميل إلى الاتجاه التقليدي

فما هو المقصود بتاريخ آداب اللغة العربية؟ وما الفرق بينه وبين آداب العرب؟

3.3. تصور الأدب عند جرجي زيدان:

1.3.3. الموسوعة الثقافية:

يبين زيدان أن الغرض من تأليف كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" قابل لأن يلخص فيما يلي: "وبالجملة فإن غرضنا الرئيسي أن يكون لهذا الكتاب فائدة عملية فضلا عن الفائدة النظرية، بحيث **يسهل على طلاب المطالعة معرفة الكتب الموجودة ومحل وجودها وموضوع كل منها وقيمته بالنسبة إلى سواه من نوعه.** فهو أشبه **بدائرة معارف** تشتمل تاريخ **قرائح الأمة العربية** وعقول وتراجم **علمائها وأدبائها وشعرائها ومن عاصرهم من كبار الرجال**، ووصف **المؤلفات العربية** على **اختلاف موضوعاتها**" (ص 8). التشديد مني.

لقد استعرض ستة أغراض يمكن اختزالها وترتيبها على النحو التالي:

أ. **الهوية العربية**: وتتمثل حسب قوله في: "بيان منزلة العرب بين الأمم الراقية من حيث الرقي الاجتماعي والعقلي" (ص 8).

ب. **المادة**: وتتمثل في مختلف المنجزات التي تحققت في التاريخ العربي من خلال قرائح **الرجالات** في مجالات العلوم والأدب، وفي ما خلفوه من **مصنفات**، طبع بعضها، وبعضها الآخر ما يزال مخطوطا وموزعا في المكتبات العالمية.

ج. **المتلقي**: إن الغرض الأساس من الاهتمام بالهوية العربية من خلال رصد مادتها التاريخية يقصد به تعريف الطلاب بتاريخ ثقافة أمتهم.

ترتد مختلف هذه الأغراض إلى الضرورتين المشار إليهما: الوطنية والجامعية. ولذلك كان التاريخ هنا يتعلق برجالات العلم والأدب وإنجازاتهما. ونسجل هنا أن معنى "**الآداب**" في عنوان الكتاب يتسع لهما معا، ولذلك نجده دائما يوظف المفهومين متصلين، مع الإشارة إلى "**الأدب**" بالمفرد. وتبعا لذلك يمكن اعتبار "الآداب" مقابلا لما نسميه اليوم با"لثقافة"، فكان بذلك "دائرة معارف" أي موسوعة ثقافية، ولكنها لا تقدم موادها من خلال الترتيب الألفبائي، ولكن في سياق التطور التاريخي.

ولما كان الأمر يتصل بـ "تاريخ آداب **اللغة العربية**" كان كل ما كتب بها من مصنفات في مختلف العلوم والاختصاصات وضمنها الأدب - وبغض النظر عن البعد الإثني للرجالات الذين كتبوا بها - جزءا من مادة هذا التاريخ العربي. وبذلك يمكننا أن نستخلص أن المقصود بـ "العربية" هنا لا علاقة له بـ "**الهوية الإثنية**" العربية، ولكن بـ "**الهوية الثقافة**" العربية. ويبدو ذلك بجلاء في حديث زيدان عن "الأمة" وتاريخها. من المهم التشديد هنا على هذه الخاصية الهوياتية، في وقت يشتد فيه الحديث عن الهوية، وأنا أرى دائرة المعارف "الإيرانية" تصر على اعتبار الرجالات (من أصول فارسية) الذين ساهموا في التاريخ الثقافي العربي فرسا لا عربا، وتعتبر إنجازاتهم فارسية تبعا لذلك؟

إذا كان مفهوم "الآداب" عاما فكيف يتمثله زيدان ويحدده من خلال عملية التأريخ؟

2.3.3. تاريخ آداب اللغة:

1.2.3.3. العام والخاص:

يكتب زيدان معرفا تاريخ الآداب: "نعني بتاريخ آداب اللغة العربية تاريخ ما تحويه من العلوم والآداب، وما تقلبت عليه في العصور المختلفة، أو هو تاريخ ثمار عقول أبنائها ونتائج قرائحهم" (ص 13). إنه يبني هذا التعريف على أساس أن التاريخ عام وخاص: "لكل أمة تاريخ عام يشمل النظر في كل أحوالها، ويتفرع إلى تاريخ سياسي وآخر اقتصادي وآخر أدبي أو علمي". وبعد تحديد مهمة كل من التاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي، يوضح أن التاريخ الأدبي والعلمي "يبحث في تاريخ الأمة من حيث الأدب والعلم. فيدخل في النظر فيما ظهر فيها من الشعراء والأدباء والعلماء والحكماء، وما دونوه من ثمار قرائحهم أو نتاج عقولهم في الكتب، وكيف نشأ كل علم وارتقى وتفرع عملا بسنة النشوء والارتقاء". (ص 13).

لا يكتفي زيدان بالتقسيم بين العام والخاص، ولكنه يوضح العلاقة الجدلية بينهما، وأنه لا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر، وإلا عد ناقصا: "والتاريخ العام

إن لم يشمل تاريخ آداب اللغة، كان تاريخ حرب وفتح وسفك وتغلب واستبداد" (ص 13). كما أن تاريخ آداب اللغة "لا يكون وافيا إن لم يوضح بالتاريخ السياسي" (ص 13). هذا التلازم بين التاريخين يكشف أن كل واحد منهما يسهم في إضاءة الآخر وإتاحة إمكانية تعليل الأسباب وتفسيرها.

2.2.3.3. التشابه والاختلاف:

إلى جانب تقسيم التاريخ إلى عام وخاص، يشدد على الطابع المميز للآداب في الثقافة الإنسانية، بذهابه إلى أن هناك ما هو كوني مشترك (التشابه)، وما هو خصوصي (الاختلاف) متصل بمميزات الأمم عن بعضها البعض بقوله: "الأمم تتشابه بطبائعها ومداركها من أكثر الوجوه، وإن اختلفت في مواطنها. ولذلك جاءت آدابها متشابهة في موضوعاتها ومصادرها ومناحيها وتأثيرها، مع تباين في كل أمة تمتاز به عن سواها" (ص 18).

إن التشابه والاختلاف بين آداب الأمم يؤكد الطابع الإنساني المشترك، ولذلك نجد شوقي ضيف في تعليقه على هذه الفكرة الهامة يؤكد أن مرد ذلك إلى كون الأدب تعبيرا عن النفس الإنسانية، مستشهدا على ذلك من خلال إمكانية التواصل مع إبداعات الأمم الأخرى عبر الترجمة. وإن كان يتخذ هذه الفكرة ذريعة منهجية تقضي بأن "**ما يتخذ من قواعد في درس نوع معين** من أنواع الآداب **صالحا لأن يطبق على نوع آخر**"[1].

يترتب على القول بالتشابه والاختلاف بين الأمم، على صعيد آداب اللغات الإنسانية، بوجه عام تشابه على مستوى أجناس هذه الآداب واختلافها في آن، وذلك بحسب تفاوت الأمم في الأخذ بأسباب الرقي:

---

(1) فكرة التشابه بين الأمم على المستوى الأدبي كما نجدها عند زيدان لم يتم التسليم بها إلا جزئيا في تاريخنا الحديث. ولذلك نجد العديد من المهتمين بالدراسات الأدبية يشددون على "خصوصية" النص العربي، ويطالبون بضرورة نظرية أدبية خاصة بالأدب العربي. (هامش الصفحة 18).

أ - تشابه الأجناس الآداب:

يكتب زيدان موضحا تشابه آداب اللغة بين الأمم: "فآداب اللغة عند كل الأمم قديما وحديثا مؤلفة من **الشعر والنثر**. والشعر يقسم إلى موضوعات كثيرة من الحماسة والغزل والفخر والرثاء والمدح. والنثر يقسم على التاريخ والأدب والفقه والفلسفة والعلم على أنواعه" (ص 18). لكن هذا التشابه بين هذين الجنسين العامين في آداب كل اللغات، يختلف باختلاف خصائص الأمم وتفاوتها فيما بينها.

ب - تفاوت الأمم:

يرصد زيدان خصائص الأمم ومميزات بعضها عن بعض بقوله: "فاليونان يظهر من تاريخ آداب لسانهم أنهم يمتازون عن سواهم بسعة التصور وقوة العارضة والجنوح إلى الفلسفة. ويمتاز الرومان في السياسة والنظام والتشريع. ويمتاز العرب بدقة الإحساس في نفوسهم وسرعة الخاطر وسعة الخيال. ويمتاز الهند باستغراقهم في الخيالات والأوهام. وقس على ذلك"(ص 19). يستطرد زيدان في إعطاء أمثلة كثيرة عن هذا التفاوت بين الأمم والشعوب (الأوربية) ومواهب رجالاتها. لكن الذي يمكن أن نستخلصه من كل تلك الآراء هو تجاوزه رصد التفاوت إلى إصدار الأحكام حول الأفضلية بين الأمم. وهو يرى أن "أفضل نموذج لآداب العالم المتمدن آداب اللغة اليونانية. وهي أهمها جميعا، ولها تاريخ طويل يرجع إلى عدة قرون" (ص 20).

إن القول بالأفضلية لا يعني سوى "النموذج" المثال. وينطلق زيدان في اعتبار الآداب اليونانية نموذجا من المركزية الغربية التي عمل المستشرقون على إشاعتها في تعاملهم مع التراث الغربي بمقارنته مع باقي الأمم والشعوب. وكان من نتائج تبني هذا التصور اعتبار الآداب اليونانية وامتداداتها في الآداب الغربية الحديثة المعيار الذي بواسطته يقاس التقدم والتأخر، ومن خلاله أيضا، تتم قراءة تاريخ آداب اللغة العربية وكتابته. يبدو لنا ذلك بجلاء على مستوى تحديد الأجناس الأدبية في التاريخ العربي، حيث نجد زيدان ينطلق من التصور الأجناسي كما تم تبنيه في الغرب الحديث، في ضوء الرؤية الأرسطية، وبمقتضاه يحدد التمييز بين الأجناس.

3.3.3. أجناس آداب اللغة العربية: سلطة النموذج:

إذا كان زيدان يرى أن التمييز بين الشعر النثر إنساني، ينبري للشعر بهدف الوقوف على الخصوصيات التي تتميز بها أجناس الشعر العربي في ضوء مقارنتها بما هو عند اليونان.

انطلق زيدان من أقسام عصور الآداب اليونانية، وجعلها تمتد إلى العصر البيزنطي الذي ينتهي بسنة 1453م. وبذلك فعمر هذه الآداب يتسع لعدة قرون تضرب إلى ما قبل التاريخ مع "العصر الخرافي". ولذلك يعمل على رصد الأجناس الشعرية في هذه الآداب تاريخيا بقوله: "إن أقدم آدابها دائما الشعر الديني، يليه الشعر القصصي والتمثيلي فالغنائي، ثم ينشأ الأدب والخطابة والتاريخ وتضبط اللغة وقواعدها ثم الفلسفة والعلم الطبيعي" (ص 22).

إن ما يهمنا في هذا التمييز هو رؤيته التعاقبية لظهور الأجناس الشعرية وباقي أجناس النثر في اتصالها بالمعارف والعلوم. وفي إطار المقارنة بين الآداب اليونانية والسامية، يهمنا تأكيده على الاختلاف بقوله: "فالشعر عند الساميين أقدم آدابهم، **لكن أكثره غنائي، وليس فيه من الشعر القصصي إلا نتف قليلة. أما التمثيل فيظهر لأول وهلة أنه بعيد عن آداب العرب**، وسنرى أنه موجود فيها" (ص 22).

يسلم زيدان أن الشعر العربي، وهو يحدد أجناسه في ضوء النظرية الغربية، غنائي بالدرجة الأولى، وأن الشعر القصصي لم يعرف العرب منه سوى نتف قليلة. ورغم نفيه وجود الشعر التمثيلي عند العرب، يبين أنه، مع ذلك موجود. وحين نذهب إلى حيث يؤكد وجوده في المبحث الخاص بأنواع الشعر العربي، نلفيه يطرح السؤال بشكل مباشر: هل عند العرب شعر تمثيلي؟ ويجيب بعد أن حدد الشعر التمثيلي عند اليونان، بأننا "إذا أمعنا النظر فيما خلفه العرب من أخبارهم وآدابهم وجدناه لا يخلو من التمثيل بأعم معانيه، وإن لم يكن شعرا مجردا بل هو مزيج من الشعر والنثر". وأن هذا الشعر التمثيلي قد وصل إلينا عن طريق القصص والحقائق التاريخية: "وأكثر تلك القصص ترمي إلى **تمثيل** الفضائل البدوية التي يقدسها العرب، كالوفاء والضيافة والشجاعة والجوار والعفة والفروسية ونحوها **تمثيلا** يحببها إلى الناس ويرغبهم فيها،" (ص 53). ويضرب لذلك أمثلة من قصص تدور حول كرم

حاتم الطائي ووفاء السموأل، وواضح هنا الانزياح من "التمثيل" بالمعنى الدرامي أو المسرحي، إلى التمثيل الدلالي.

لكنه رغم هذا التأكيد على وجود "التمثيل" في الشعر العربي يقر في النهاية أن العرب لم يعرفوا الشعر القصصي والتمثيلي، وأن "الشعر العربي أكثره من الشعر الغنائي، وهو أرقى في العربية منه في سائر اللغات، وليس في الدنيا أمة تضاهي العرب في كثرة الشعر والشعراء" (ص 54).

هذه الخلاصة التي يسجلها ستظل تتكرر في مواطن عديدة كلما الحديث فيها عن الشعر من خلال الوزن والنظم والغناء، ويمكننا الوقوف على بعضها مما يلي:

- ص 54: "ولعل العرب كانوا كذلك في أقدم أحوالهم، **فنبغ منهم جماعة يغنون شعرهم** كما فعل الأعشى قبل الإسلام".
- ص 55:، وقال آخرون إن الأصل في وضع الشعر الغناء. قالوا "وكان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى **الغناء** بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، فتوهموا أعاريض.
- ص 58: "ومهما يكن من سبب النظم فإن العرب أقوى الأمم شاعرية وأقدرهم على النظم في **الشعر الغنائي** بلا خوف،" وهو يتحدث عن شاعرية العرب.
- ص 58: "ولذلك كان أكثر **شعرهم غنائيا** أو موسيقيا، يعبرون به عن إحساسهم ويصورون به شعورهم، وهو يصدر عن أحد أربعة فواعل: الرغبة والرهبة والطرب والغلب (ولعل المقصود هو الغضب)".

توقفت عند هذه الاستشهادات حول نوعية الشعر العربي لأنها تبين لنا من جهة سير زيدان على منوال الغربيين والاستشراق في تحديد أنواع الشعر العربي، ولأن هذه الفكرة ستظل تتواتر وتستمر إلى الآن في الكتابات المختلفة حول الشعر العربي.

4.3.3. عصور آداب اللغة العربية:

في ضوء التمييز بين جنسي آداب اللغة العربية: الشعر والنثر، والتسليم بأن أغلب الشعر العربي وأرقاه غنائي، سيتم تقسيم عصور هذه الآداب انطلاقا من

الشعر والنثر معا، ومن خلال الأغراض التقليدية للشعر، ومختلف الأجناس النثرية كما حددها في اتساعها لكل ما يتصل بقرائح الرجال في كل الاختصاصات والمعارف.

وكما قسم زيدان عصور آداب اليونان إلى سبعة عصور، رأى أن عصور آداب اللغة العربية سبعة هي: الجاهلية وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، والعصر العباسي، فالمغولي والعثماني، وأخيرا العصر الحديث. وفي كل عصر كان يرصد الأدب والعلوم، مبرزا بداياتها، وأعلامها، وتراجمهم ومقتطفات من أعمالهم. وبذلك جاء كتابه فعلا "دائرة معارف" تقدم معلومات غزيرة في مختلف المباحث التي تصدى لها.

4.3. الخروج على النموذج الاستشراقي: مصطفى صادق الرافعي:

إن النموذج الذي سار عليه جرجي زيدان، ومن على منواله، لقي معارضة شديدة ونقدا قويا من لدن مصطفى صادق الرافعي؛ ويمكننا تبين ذلك من خلال موقفه من مفهوم "الأدب"، وطريقة كتابة تاريخه وتحديد أجناسه، على النحو التالي:

1.4.3. مفهوم الأدب:

رغم أن الرافعي يسمي كتابه "تاريخ آداب العرب"[1]، فهو في الواقع لم يكن يقصد غير "الأدب". ولعل الجمع لم يكن يستعمله إلا مسايرة للسائد، كما نجد مع زيدان، ومع مفهوم "**أدبيات**" الذي أقرته الجامعة، ولم يسر هذا المفهوم ولم يتم تداوله. لقد كان الرافعي يرفضه وينتقده، لكنه عندما يتحدث عن الأدب في الأندلس نجده يستعمل "أدبيات الأندلس" (ج.2، ص 271).

يبدأ الرافعي كتابه بالنقد اللاذع للطريقة المتبعة في كتابة تاريخ الأدب العربي، لأنها تقليد باهت لكتابات المستشرقين، ويبين موقفه بجلاء بقوله في تصدير كتابه: "أريد أن أصف الطريقة التي انتهجتها، وأبين لم خالفت القوم في نمط التأليف إلى ما ابتدعته" (ص 13). لقد ابتدع كما يقول طريقة مخالفة في تصور علاقة الأدب

(1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، تقديم محمد سعيد العريان، دار الإيمان، القاهرة، (د – ت).

بالتاريخ، ومن خلالها يمكننا تلمس موقفه من مفهوم الأدب، حيث يقول: "بيد أن تلك العصور إذا صلحت أن تكون أجزاء للحضارة العربية، فلا تصلح أن تكون أبوابا لتاريخ آداب اللغة". (ص 14).

إن الرافعي هنا، يبدو مطلعا على ما قدمه زيدان في مجلة الهلال، ولذلك فهو يخالفه في تعميم مفهوم الأدب ليتسع لكل الإنتاجات التي خلفها العرب من أدب وعلم. ويتجلى ذلك في كونه يرى أن تاريخ الأدب يجب أن يكون تاريخا للأدب وفنونه، فقط، ولا دخل للعلوم والفلسفة وسواها في تاريخ آداب العرب. هذا الاختلاف في التحديد بين "آداب اللغة العربية"، و"آداب العرب" يجعلنا نرى زيدان منسجما مع نفسه وفق التصور الذي بواسطته يعترض الرافعي عليه: فزيدان يؤرخ لآداب اللغة العربية باعتبارها تتسع لكل ما قدمه العرب من شعر ونثر على الإطلاق. وبذلك يكون لمعنى "الآداب" في تصور زيدان معنى الحضارة أو الثقافة. لكن الرافعي وهو يدافع عن رؤيته، يضيق معنى "الأدب"، ويقترح لذلك طريقة مختلفة في التأريخ له.

يظهر لنا هذا بوضوح أكثر عندما ينتقد الذين يسيرون على منوال المستشرقين بقوله: "وما بالهم، وهم بقية العرب وأهل اللسان وحفظة كتاب الله، لا يأنفون أن يعدوا من "أدبيات اللغة" **تاريخ علم الفلك**، وإن كانت روائع الألفاظ تشبه بالنجوم، ولا يقرنوا علم الصرف **بالكيمياء**" (ص 17). إنه يعتبر علم الفلك والكيمياء وما أشبه ذلك من المعارف والعلوم خارج نطاق الأدب، ولذلك فهو إذا كان يجد مبررا للمستشرقين لتناول هذه العلوم ضمن تاريخ آداب اللغة العربية، فإنه يستنكر على العربي أن يسايرهم في ذلك لأن معنى الأدب مختلف عن الحضارة. وتبعا لهذا التصور فإنه لا يرى مبررا لربط تاريخ الأدب بالتاريخ السياسي، أو تقسيم الآداب العربية حسب العصور.

2.4.3. تاريخ الأدب:

يشير الرافعي أن العرب يسيرون على منوال المستشرقين في كتابة تاريخ الآداب العربية بقوله: "أول من ابتدع هذا التقسيم المستشرقون، قياسا على أوضاع آدابهم مما

يسمونه Literature، فهم الذين تنبهوا لهذا الوضع في العربية" (ص 13). ولذلك فقد "اجتمع المتأخرون على جعل التدبير في وضع "تاريخ أدبيات اللغة العربية" أن يقسموا التاريخ إلى خمسة عصور: الجاهلية، فصدر الإسلام، فالدولة الأموية، فالعباسية إلى سقوطها سنة 865 هـ، ثم ما تعاقب من العصور بعد ذلك إلى قريب من هذه الغاية حيث ابتدأت النهضة الحديثة" (ص 13).

في ضوء التصور المختلف الذي يرمي الرافعي إلى تطبيقه، نجده يعطي للأدب وضعا خاصا في الدراسة التاريخية إلى الحد الذي يستحيل معه اتخاذ تاريخ آخر نموذجا له. يقول: "ثم إن تاريخ الآداب ليس فنا من الفنون العملية التي ينحو فيها الناس بعضهم حذو بعض، ويأخذ الآخِر منها مأخذ الأول، وتتساوق فيها الأمم على وضع واحد" (ص 14).

إن الخصوصية التي يتميز بها الأدب، تجعله أمام الدفاع عن طريقة مختلفة في التأريخ له بقوله: "وإذا كان عمود التاريخ سياقة الحوادث، فلا ترغم هذه الحوادث على أن تقع في غير وقتها، وتنفصل عن طبيعتها، وتتصل بغير طبقتها في التاريخ؛ ولذلك رأينا **الطريقة المثلى أن نذهب في تأليفنا مذهب الضم لا التفريق**، وأن نجعل الكتاب على **الأبحاث التي هي معاني الحوادث** لا على العصور؛ فنخصص **الآداب بالتاريخ، لا التاريخ بالآداب**، كما يفعلون" (ص 19). فـ "يأخذ كل بحث من مبتدئه إلى منتهاه، متقلبا على كل عصوره، سواء اتسقت أو افترقت" (ص 19).

بخصوص هذا النمط، يقول جرجي زيدان: "ترددنا كثيرا في الخطة التي نتخذها في تقسيم هذا الكتاب، بين أن نقسمه حسب العلوم أو حسب العصور... ومعنى قسمته حسب العلوم أن نستوفي الكلام في كل علم على حدة من نشأته إلى الآن، أما قسمته حسب العصور فيراد بها الكلام عن أحوال العلوم في كل عصر على حدة، وهذا الذي اخترناه" (تاريخ آداب اللغة العربية، ص 9).

إننا هنا أمام استراتيجيتين مختلفتين في كتابة تاريخ آداب العربية. ولكل مبررات اختياره لإحداهن دون الأخرى، في انسجام تام مع التصور العام الذي يحكم فهم التاريخ الأدبي وممارسته. وواضح أننا هنا أمام تصورين متناقضين: حديث يسير في ركب الدراسات التاريخية للأدب كما ظهرت في أوربا، وقديم يعتمد التصور العربي في

معالجة المباحث - الموضوعات في ضوء المشترك بينها، ولنا في "عيون الأخبار" لابن قتيبة، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه نموذجين للمصنفات الجامعة التي تتناول موضوعات مستقلة وتحاول تقديمها من زاوية خاصة تبدأ بالقرآن الكريم، ثم الحديث النبوي فالشعر، لم يكشف لنا الرافعي عن هذه الخطة ومرجعيتها، ولعل ما ذهبنا إليه يبين الخلفية العربية التي تتحكم في توجهه.

في ضوء هذا التصور التقليدي يبرز الرافعي في مقدمة كتابه الأبواب التي سيؤسس عليها ممارسته لتاريخ الآداب العربية بقوله: "ولقد جعلنا أبوابه اثني عشر تنطوي على جملة المأثور، ويدور عليها التاريخ كما عدة الشهور، وهذه سياقتها بعد فصلين من التمهيد في تاريخ الأدب، وأصل العرب"(ص 21). فكان الباب الأول في تاريخ اللغة ونشأتها وتفرعها، والثاني في تاريخ الرواية والرواة، والثالث في منزلة القرآن الكريم من اللغة وإعجازه وتاريخه، وفي البلاغة النبوية. أما الباب الرابع فكان حول تاريخ الخطابة والأمثال، والباب الخامس في تاريخ الشعر العربي ومذاهبه والفنون المستحدثة منه، وهكذا دواليك. أي أنه بنى كتابه على موضوعات محددة، ويفرد الباب السابع بكامله للأندلس من الفتح إلى الخروج.

3.4.3. تنوع الشعر العربي وفنونه:

يبدو لنا الاتجاه التقليدي واضحا في معالجته للأنواع الشعرية العربية، حيث نجده لا يعتمد التصور الذي صار عليه زيدان، ويوثر الانطلاق من كتاب الحماسة وابن أبي الإصبع، مبينا أن أبا تمام قصر الشعر العربي الذي اختاره على عشرة أبواب، بينما ابن أبي الإصبع جعلها ثمانية عشرة. وسيرا على طريقة القدماء انتهى إلى تحديد اثني عشر فنا أو نوعا شعريا هي: الهجاء، المديح، الحماسة، الرثاء، التشبيب، الوصف، السياسة، الحكمة، الهزل، شعر الحكاية، شعر الترقيص، الشعر العلمي (ج. 2/ص. 66).

لقد سلك الرافعي طريقا آخر في تاريخ آداب العرب، مختلفا عن طريقة زيدان، سواء على مستوى تحديد "الأدب" الذي جعله مقتصرا على الإبداع الشعري والنثري، وإن تناول في بعض الأبواب بعض المظاهر العلمية، أو على مستوى تحديد فنونه وأغراضه الشعرية، أو تبويبه بنا على موضوعات عامة، وليس بحسب العصور السياسية.

5.3. على سبيل التركيب:

نستخلص من هذا التحليل أننا أمام تصورين برزا، تقريبا في وقت واحد، (1911، بدايات القرن العشرين) وإن كانت الريادة لجرجي زيدان. أحد هذين التصورين حديث ينطلق من أن تاريخ الأدب حديث، ويؤكد ضرورة ممارسته في ضوء الكتابات الأجنبية التي سبقت العرب في الدعوة إليه وإنجازه، وهو تصور جرجي زيدان. أما الثاني، فيؤكد بدوره أن هذا العلم سبق إليه المستشرقون، لكنه ينتقد طريقتهم، وسبيل من اتبع منهجهم، مفضلا سلوك طريق آخر مختلف.

يبرز الاختلاف بين الطريقتين الحديثة والتقليدية من خلال ما يمكن تسميته الجامعي - الأكاديمي، والجامعي - الأديب. إن ما يجمع بين التصورين نجده كامنا في البعد الجامعي، ثم حصل الافتراق بين ممارستين ذات بعد أكاديمي وأدبي. لقد بنينا هذا الائتلاف أولا، على أساس المسوغات التي قدمناها في مستهل هذه الدراسة، والتي كانت تجعل من الدعوة إلى كتابة تاريخ الآداب ضرورة **"جامعية"** (2.2.3). قد لا يكون كل من زيدان والرافعي متحمسين، بشكل مباشر، للتدريس بالجامعة أو الحصول على الجائزة، أخذا بعين الاعتبار أن زيدان كان قد انبرى لهذه المهمة قبل إعلان الجائزة، وأن الرافعي ليست له مؤهلات جامعية محفزة للانخراط في المسابقة. ولعل المناخ الفكري الذي أشاعته الجامعة المصرية وأدوار المستشرقين في المجال الثقافي العام مع ظهور الطباعة وانتشارها (الجامعة - الصحافة،) جعله مهيأ للتفكير في مثل هذه القضايا التي تصب في تجديد التفكير في الأدب ونقده وتاريخه.

أما الاختلاف بين البعدين الجامعيين على أساس أن أحدهما أكاديمي والثاني أدبي، فيمكننا أن نجعله مؤسسا على الضرورة الوطنية - القومية (1.2.3) إلى جانب الضرورة الجامعية، حيث نجد أنفسنا أمام تصورين، أحدهما ينافح عن الطريقة الأكاديمية التي ابتدعها المستشرقون في الفضاء العربي، والآخر يعارضها على أساس الدفاع على "الخصوصية" العربية. وسنحاول تجسيد هذا الاختلاف وذاك الائتلاف بين التصورين مما يلي:

1.5.3. الجامعي – الأكاديمي:

يبدو لنا البعد الأكاديمي في اتباع جرجي زيدان منهجا محددا يقوم على أساس التصنيف والترتيب والتدرج، في تقديم العصور، ومعالجة كل جنس وأنواعه على حدة. كما يبرز ذلك أيضا في اعتماد المصادر والمراجع واستقصائها بشكل شامل، سواء كانت مطبوعة أو مخطوطة، وفي تحديد خلفيته المرجعية باعتماده مصنفات في تاريخ الأدب أو ما يتصل به سواء عند العرب أو الإفرنج. ويظهر لنا ذلك أيضا في لغته الوصفية التي لا تعتمد التنميق والتزويق، ولا السجال الفكري، وإن لم تكن تخلو أحيانا من أحكام مطلقة وعامة.

هذا البعد الأكاديمي يتجلى أيضا في فهم "آداب اللغة العربية" فهما شموليا، بحيث ينطلق من تلازم التاريخين السياسي والأدبي والفكري، والانتهاء إلى أنه لا يمكن فهم أحدهما دون اعتماد الآخر. كما أنه أيضا ينطلق من التشابه والاختلاف بين الأمم، وإن أعطى الأفضلية لليونان على من سواهم، فقد كان في الوقت نفسه يعلي من شأن العرب في جوانب كثيرة. ومعنى ذلك أنه لا يؤكد إلا بطريقة نسبية عن "الخصوصية" الثقافية.

2.5.3. الجامعي – الأديب:

إن كل ما سجلناه بالنسبة إلى الجامعي – الأكاديمي نجد نقيضه مع الجامعي – الأديب. فالرافعي يتبنى مذهب "الضم لا التفريق". وليس الضم غير تتبع الموضوعات، بحيث لا يبدو الترابط بينها، وكأن لكل منها تاريخه الخاص. ويتأكد هذا المذهب الذي لا يتأسس على منهج محدد في استهانته بالمصادر والمراجع وذكر الأمثلة والمختارات لأنه يعتبرها من باب الحشو الذي لا طائل وراءه. وكأني بالرافعي هنا، وهو يتوجه إلى القارئ (الطالب الجامعي) يهمه بالدرجة الأولى تكوين "الأديب – المثقف" الذي يعول على ذاتيته وانطباعاته ومواقفه الشخصية الخاصة. وفي موقف الرافعي من المواد المعروضة نجده يصر على اعتماد "الرواية الصحيحة"، مع عدم الاعتراف بما سواها. وهذا الانتقاء، دليل على التحيز إلى نصوص على حساب أخريات. ونلمس ذلك أخيرا في عنايته بلغته التي يعمل على تجميلها وإعطائها مسحة بلاغية، إلى جانب ممارسته السجال بقوة وعنف.

إذا كـان زيـدان يؤسـس فهمـه لتـاريخ آداب اللغـة العربيـة، ومـن ثمـة لمعـنى "الآداب"، و"تاريخها"، و"أجناسها"، على الشمولية والكلية والترابط والقول بالتشابه والاختلاف، نجد الرافعي يشدد على الخصوصية والانفصال في معاني كل تلك المفاهيم.

4. الاستمرار والقطيعة:

سار تحديد مفهوم الأدب العربي وتاريخه وأنواعه الشعرية على المزاوجة بين النمطين اللذين مثلهما كل من زيدان والرافعي. وظلت الغلبة لاتجاه زيدان لارتباطه بالمؤسسة الجامعية وبالمقررات الدراسية في المدارس الثانوية. ومن تصور زيدان المؤسس على خلفية استشراقية تسربت بعض الأفكار المتعلقة بتصنيف العصور الأدبية حسب التحولات السياسية الكبرى، من جهة، واعتبار الشعر العربي غنائيا، مع الاحتفاظ على الأغراض التقليدية للشعر العربي.

1.4. الاستمرار:

نشطت حركة التأليف في تاريخ الأدب العربي بعد عملي زيدان والرافعي. ويبدو أن الأعمال اللاحقة، انحازت إلى المعنى الخاص للأدب، ولم يبق هناك استعمال لـ "لآداب" في مختلف الكتب التي جاءت بعد هذين العملين. كما بدأت تظهر كتب تعنى بنوع معين، مثل الشعر (في الشعر الجاهلي لطه حسين مثلا).

يتأكد الاستمرار من كون الكتابات التاريخية حول الأدب العربي التي سارت على نهج زيدان ظلت هي المعتمدة "رسميا" في المقررات الدراسية العربية، إلى الآن، وأخص منها بالذكر كتب شوقي ضيف التي صدر كل منها متضمنا عصرا من العصور، وكتاب حنا فاخوري تاريخ الأدب العربي، أولا ثم الجامع في تاريخ الأدب العربي ثانيا[1]. ومثل هذه الكتب، وأضرابها (هدارة – ناصر الدين الأسد – فروخ،) حاولت الاستفادة من تجربة زيدان في التأليف، ضمنا أو مباشرة، وحاولت التنويع

(1) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (للمدارس الثانوية)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981(الطبعة الأولى منذ 45 عاما)، أي (1936).

عليها مع الحفاظ على توجهها العام، وإن كان بعضها أكثر محافظة وتقليدا للقدماء، أو دفاعا عن الخصوصية، من خلال التسليم بقضيتين جوهريتين، تتعلق أولاهما بتقسيم الأدب حسب العصور، والثانية بالقول بـ "غنائية" الشعر العربي:

أ - تقسيم الأدب حسب العصور السياسية:

يظهر لنا التقسيم حسب العصور السياسية سواء في الكتب التي تناولت حقبا متعددة أو وقفت على "عصر" محدد، أو حسب الإقليم، أو باستعمال القرن. فالقول بالشعر في العصر الأموي أو العباسي أو المملوكي، أو التقسيم حسب الأقاليم: الأدب الأندلسي، أو الأدب العراقي، أو حسب القرون: الأدب والنقد من إلى القرن الرابع الهجري مثلا، خير دليل على ذلك. والأمثلة لا تحصى في هذا الجانب، ومعروفة ومتداولة على نطاق واسع.

ب - غنائية الشعر العربي:

إن القول بغنائية الشعر العربي تأكيد على الانطلاق من التصور الأرسطي للتمييز بين الأجناس الأدبية. وفيه سير واضح على منهاج المستشرقين في التمييز بينها، ومحاولة فرضها على الإبداع العربي. ويمكننا التمثيل لذلك من خلال هذه النماذج، ولا نعدم غيرها في العديد من الكتابات العربية:

ب - 1. أحمد حسن الزيات (8):

يقول: "أنواع الشعر ثلاثة: شعر غنائي أو وجداني Lyrique، وهو أن يستمد الشاعر من طبعه وينقل عن قلبه ويعبر عن شعوره. وشعر قصصي Epique وهو نظم الوقائع الحربية والمفاخر القومية في شكل قصة، كالإلياذة والشاهنامة. وشعر تمثيلي Dramatique وهو أن يعمد الشاعر إلى واقعة فيتصور الأشخاص الذين جرت على أيديهم وينطق كلا منهم بما يناسبه من الأقوال. وينسب إليهم، ولما كان الشعر مادته الخيال، والخيال غذاؤه الحس؛ والعربي لا يرى من المناظر غير وجوه البادية، ولا يسمع من الأقاصيص إلا البطولة والحرب، ولا يعرف من الجمال إلا جمال المرأة، أبدع في وصف ما شاهده من حيوان وسهل وجبل، وأجاد التعبير عن عاطفة

الحماسة يوم الخصومة والجدل، فالشعر العربي غنائي محض، لا يعنى الشاعر فيه إلا بتصوير نفسه، والتعبير عن شعوره وحسه، أما الشعر القصصي والتمثيلي فلا أثر لهما فيه". (ص 31 – 32).

ب – 2. حنا فاخوري[1]:

يتحدث حنا فاخوري عن الفنون الأدبية، في كتابه "الجامع في تاريخ الأدب العربي": العصر القديم، وهو تجميع لمختلف كتاباته التي تدور في فلك تاريخ الأدب العربي. وكان كتابه تاريخ الأدب العربي (1951)، مرجعا أساسيا في كل الكليات العربية، مميزا بين فنون شعرية وأخرى نثرية. وبصدد كل منهما، يكتب: "أما الفنون الشعرية فهي **الشعر الملحمي، والشعر الغنائي، والشعر التعليمي، والشعر المسرحي**. وأما الفنون النثرية فهي **القصة، والتاريخ، والرسالة، والخطابة، والمقالة، والنقد الأدبي** وما إلى ذلك. ومما لا يخفى أن الأدب العربي خلا من الملحمة كما خلا من الشعر المسرحي وإن لم يخل من النفحات الملحمية ومن مسرحيات شعرية ظهرت في العهد الحديث وامتازت ببعض ما امتازت به المسرحيات في الآداب الأخرى. وقد نزع الأدب العربي في أكثر شعره **نزعة غنائية**، كما درج أدباء العرب على تقسيم شعرهم بحسب أغراضه المختلفة، وما إلى ذلك مما هو تعبير عن ذات الشاعر في أملها وألمها، وهكذا كان الشعر العربي منحصرا ضمن دائرة الشعر الغنائي لا يكاد يخرج منه إلا في لمحات ضيقة النطاق" (ص 34) التشديد من المؤلف.

ب – 3. شوقي ضيف[2]:

تحت عنوان الشعر الجاهلي غنائي، يتحدث شوقي ضيف (1960) عن الأنواع الشعرية اليونانية والغربية، ويذكر أنها أربعة: قصصي وتعليمي وتمثيلي وغنائي، ويرى أن الشعر العربي في العصر الجاهلي غنائي بقوله: "ولكن إذا كان الشعر الجاهلي

(1) حنا فاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (في جزئين: الأدب القديم/الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، 1986.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، الجزء الأول، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط، 24، 2003، ص 190.

يختلف عن ضروب الشعر الغربية القصصية والتعليمية والتمثيلية، فإنه يقترب من الضرب الرابع الغنائي، لأنه يجول مثله في مشاعر الشاعر وعواطفه، ويصوره فرحا حزينا، وقد وجد من قديم اليونان، إذ عرفوا المدح والهجاء والغزل ووصف الطبيعة والرثاء، وكان يصحب عندهم بآلة موسيقية يعزف عليها تسمى (لير Lyre) ومن ثم سموه (Lyric) أي غنائي".

نستخلص مما تقدم أن هذه الأفكار حول تاريخ العصور وتحديد غنائية الشعر العربي، ستتغير، نسبيا جدا، مع تطور تحقيق النصوص الذي سيؤدي إلى الاهتمام بالسرد، إلى جانب الشعر،،، وسيفرض ذلك أسئلة من قبيل هل عرف العرب القصة والمسرحية؟،،، مما هو معروف ومتداول.

2.4. محاولات القطيعة:

قبل الحديث عن القطيعة، يمكن تناول تجربة متفردة في دراسة الأدب من وجهة مغايرة لما سار عليه زيدان والرافعي في الحقبة نفسها. لكن هذه التجربة لم يتم التعرف عليها حينها، ولم تكتشف إلا في مرحلة لاحقة. أقصد بذلك كتاب روحي الخالدي "مقدمة إلى تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو"[1]. لقد صدرت الطبعة الأولى من الكتاب بالعربية سنة 1904 عن دار الهلال، بعد أن نشرت مقالات منه في المجلة نفسها، ثم أعيدت طبعته سنة 1912، أي في الفترة نفسها التي صدر فيها كتابا زيدان والرافعي. يتميز كتاب الخالدي بكونه ينفتح على الثقافة الغربية، والفرنسية خاصة. ويبدو ذلك في تأكيده على مصطلح "**علم الأدب**" الذي أصر على وضعه في عنوان الترجمة العربية، رغبة منه في إعطاء دراسة الأدب بعدا مختلفا، يسير فيه على منوال علماء النقد الأدبي في فرنسا القرن التاسع عشر. "يحمل عنوان الكتاب، كما يسجل حسام الخطيب، مفاجآت **علمية** في مقدمتها استعمال مصطلح (**علم الأدب**)، وهو استعمال مبكر جدا ومتأثر بالاتجاه الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر إلى التأكيد على علمية الأدب (هيبوليت تين وسانت بوف...). ولكن هذا المصطلح

(1) روحي الخالدي، "تاريخ علم الأدب عن الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو"، تقديم حسام الخطيب، الأمنة العامة للكتاب والصحفيين والفلسطينيين، 1984.

مفاجأة تصدم القارئ العربي الذي يقوم تقليده على تنزيه الأدب من أن يكون علما أي خاضعا لشيء غير الذوق العاطفة والإحساس" (ص 14).

كما أنه حاول المقارنة بين الأدب العربي والآداب الأوربية، ولذلك عده حسام الخطيب في مقدمته للكتاب رائد الأدب المقارن في الوطن العربي. ولما كان الكتاب خارج المؤسسة الأدبية التي بدأت تتشكل في الوطن العربي منذ بداية القرن العشرين فلم يتم الالتفات إليه أو الاهتمام به. كما وقع مع قسطاكي الحمصي وأحمد الكرمي وسواهما. ولو كان ذلك، لكانت للكتاب آثاره الهامة على صيرورة الدراسة الأدبية العربية، وعلى ممارسة القطيعة مع ما بدأ يسود من كتابات وقتها، عن تاريخ الأدب العربي.

منذ بدايات الخمسينيات من القرن الماضي بدأت تظهر محاولات للقطيعة مع التصور الذي تبلور في بداياته، وخاصة على مستوى التأريخ حسب العصور، إذ تم التوجه إلى اعتماد خصوصية تطور الشعر أو الأدب بصفة عامة. ويمكن التمثيل لذلك بكتاب نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، والذي أقامه على ثلاثة عصور: العصر الفني والعاطفي والعقلي[1] وكتابي شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي[2]، والفن ومذاهبه في النثر العربي[3] اللذين ميز فيهما بين ثلاث حقب: مرحلة الصنعة والتصنيع والتصنع. ويمكن إدراج كتاب الثابت والمتحول[4] لأدونيس في هذا الاتجاه، وإن كان قد بنى كتابه على ثنائية الإبداع والاتباع في تطور الإبداع العربي عموما، والشعر خاصة.

كان الانتقال من الآداب بمعناها الثقافي والموسوعي العام إلى الأدب يتحقق بالتدريج مع ظهور محاولات للتأريخ للفكر العربي في جوانب خاصة، يتصل بعضها بالفلسفة أو الفكر الإسلامي، غير أن تلك المحاولات التي جاءت للقطيعة وإحداث

---

(1) محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، 1950.

(2) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط. 11، 1987.

(3) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي لشوقي ضيف.

(4) علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، ط.7، 1994.

نظرة جديدة لتطور الأدب العربي لم تتعامل معها المؤسسة الجامعية والمنظومة التربوية لأنها ظلت تعتمد الدراسات التقليدية التي عملت على تطوير المشروع الزيداني. بل إن دراسة الأدب من الزاوية التاريخية لم يبق لها الزخم الذي كان لها في بدايات القرن العشرين إلى أواسطه، وإن ظلت بعض الجامعات العربية تواصل الطريقة التقليدية نفسها في تدريس تاريخ الأدب.

5. خاتمة:

مر أكثر من قرن على بروز الاهتمام بتاريخ الأدب العربي. كانت الطباعة وراء هذا التطور الذي أدى إلى الاهتمام بالأدب وما يتعلق به من منظور جديد ومختلف عما مورس في العصور التي هيمنت فيها الشفاهة والكتابة.

سبق المستشرقون العرب إلى كتابة تاريخهم الأدبي وجمع مواده المتفرقة. لكن الدراسة التاريخية الأجنبية تطورت عما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وظهرت منذ أواسط القرن الماضي دعوات إلى إعادة كتابة التاريخ العام والأدبي من وجهة نظر جديدة تأخذ بعين الاعتبار التطورات التي طرأت على مستوى العلوم الجديدة في الإنسانيات واللسانيات والأدب. ويمكن اعتبار محاولة فرانكو موريتي (F.Moretti) في كتابة تاريخ الرواية الأوروبية من أحدث هذه التجارب، وهناك محاولات أخرى. بقيت محاولة تعريف الأدب وتحديد أجناسه والتأريخ له (رغم محاولات القطيعة) في الثقافة العربية محدودة فيما تبلور مع مجهودات جرجي زيدان.

رغم التطور الذي عرفته الرواية العربية منذ أواسط القرن العشرين ظلت نظرية الأجناس تدور في فلك التصورات القديمة. وكما طرح زيدان سؤال: هل عرف العرب التمثيل، طرح سؤال: هل عرف العرب القصة، والرواية؟ ورغم ما عرفه الشعر العربي من تطور منذ أواخر الأربعينيات ظل يتعامل معه على أنه غنائي. بمعنى آخر أن التصور الذي بدأ يتشكل مع ظهور الجامعة بين صنفي: الجامعي – الأكاديمي، والأديب، انتهى مع التطور إلى المزاوجة بينهما فصرنا أمام صنف واحد يزدوج فيه: الأكاديمي – الأديب، فإذا الحداثي والتقليدي سواء، بلا تفريق.

مع بداية القرن الحادي والعشرين، تطورت الوسائط، وصرنا أمام حقبة جديدة، قوامها "الرقامة"، وهي أكثر تعقيدا وتطورا من مرحلة "الطباعة". وفرضت الرقامة تصورا جديدا للإنسان، وللأدب ولنظرية الأجناس، مع بروز "الأدب الرقمي". ما زلنا بعداء عن دخول هذه الحقبة، على مستوى التفكير والعمل، رغم بعض المحاولات. فكيف سنجدد فهمنا لمفاهيمنا وتصوراتنا عن الأدب والثقافة والمجتمع. هل نحن أمام "نهضة" جديدة؟ أي دخول عصر جديد؟ فماذا وفرنا لذلك من عتاد معرفي، ووعي ثقافي جديد؟

لقد انخرط جرجي زيدان في الريادة الثقافية والمعرفية بإنشاء مجلة الهلال ودار الهلال للطباعة، وبتأليف كتب عديدة في الإبداع والتاريخ والثقافة ساهمت في إقامة الجسور، عبر التفاعل، مع الثقافة العربية القديمة، ومع الثقافة الأجنبية الحديثة، ومع العصر. وكان من بين همومه المركزية توفير "المعلومات" والبحث عنها في مظانها، سواء كانت مخطوطة أو مطبوعة. فهل يمكننا الحديث الآن عن جرجي زيدان جديد؟

إن من أهم ما تولد مع **الطباعة**، في علاقتها مع التراث، ظهور "**علم التحقيق**" الذي جعلنا نطلع على النصوص القديمة بشكل دقيق ومتيسر. مع الطباعة يمكننا الحديث عن "**علم التحقيق**" الذي ظهر ليمكننا من الاطلاع على نصوصنا القديمة بطريقة متقدمة عما وفرته النصوص المحققة. لكن مع **الرقامة**، نحن أمام ضرورة ميلاد علم جديد، يمكن أن نسميه "**علم الترقيم**"[1] الذي يسمح لنا بالاطلاع على نصوصنا القديمة بشكل يجعلها تتلاءم مع الوسيط الجديد القائم على الترابط والتفاعل.

مع بدايات القرن العشرين، كان الهم المركزي هو الحصول على "**المعلومة**"، لكننا مع بدايات القرن الحادي والعشرين، صرنا أمام ضرورة تحويل المعلومة إلى إنتاج "**المعرفة**"، فمتى يمكن تحقيق ذلك الانتقال لندخل إلى حقبة جديدة؟

---

(1) سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي.

الفصل الثاني

من مفهوم الأدب إلى مفهوم النقد
طه حسين: تأصيل التقليد

1. تقديم:

إن صورة الجامعي - الأكاديمي والجامعي - الأديب التي رأيناها في الفصل الأول (من خلال زيدان والرافعي) سنجد لها تركيبا عجيبا في طه حسين الذي سيصبح في نظرنا ممثلا لـ "الأكاديمي - الأديب". بدأت هذه الصورة تتشكل بتأمل العلاقة بين "النموذجين"، ومن خلال الموقف من أحدهما. ولقد رأينا الرافعي في تحت "راية القرآن"، يشير إلى طه حسين، وينتقد موقفه وتصوره الأكاديمي للشعر الجاهلي. فما فتيء الأكاديمي في كتابه "في الأدب الجاهلي"، أن تراجع قليلا عن تطرفه "الأكاديمي"، محاولا التوفيق بين الموقفين المتناقضين: الداعي إلى التمسك بالبحث الأدبي الجديد الذي يحمله المستشرقون، وهو نتاج "**الجامعة**" والتقليدي الذي هو امتداد لـ "**الجامع**".

إننا كما اعتبرنا زيدان والرافعي رائدين زمانيا في اقتحام مجال تاريخ الآداب وما يتصل به من قضايا أدبية وثقافية، نعتبر طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي" رائدا في مجال التنظير للأدب العربي الحديث. فهو في هذا الكتاب، وفي كتابه الأصلي (في الشعر الجاهلي) لم يدشن فقط صورة جديدة للتفكير في العصر الجاهلي، عربيا، ولكنه أيضا، حاول التفكير الجذري في أمور أدبية تتجاوز التعريفات والتحديدات المبسوطة في الكراسات المتداولة بين أيدي طلاب الأدب والمشتغلين به مدرسيا وإعلاميا. لقد حاول تأسيس منظور جديد للأدب ولتاريخ الأدب والأجناس الأدبية والنقد الأدبي أيضا، بناء على معرفة دقيقة بالخلفيتين العربية والأجنبية، من جهة، وعلى دراية تامة بالواقع الأدبي المصري، كما بدأ يتشكل في الجامعة (الجديدة) والجامع (وهو يرغب في التجديد) معا، تحت تأثير الظروف الجديدة التي صاحبت تحول المجتمع العربي في مصر.

لكل هذه الاعتبارات نرى أن التوقف على كتاب "في الأدب الجاهلي"(1)، وتتبع مختلف القضايا التي أثارها متصلة بالأدب كفيل بجعلنا نتلمس الصيرورة التي

(1) طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، ط.3، 1933.

سيعرفها "الفكر الأدبي" العربي، وتبين الأثر الكبير الذي كان له في بلورة الرؤية النقدية المستمرة إلى الآن في الأوساط الجامعية والأكاديمية والإعلامية للأدب في الوطن العربي.

2. من "تاريخ الآداب" إلى "الأدب وتاريخه".

اقترحت الجامعة إبان تشكلها مفهوم "**الأدبيات**" للدلالة على ما يتصل بدرس الأدب، ومع زيدان والرافعي نجدهما يستعملان بدله مفهوم "**الآداب**". أما مع طه حسين فسينقل المفهوم من الجمع إلى المفرد "**الأدب**"، أي من الأدب بمعناه العام إلى الخاص. ويمكننا اعتبار الفصل الأول من كتابه في "الأدب الجاهلي"، والذي جاء تحت عنوان: "الأدب وتاريخه"، نقلا لمجال الاهتمام من "**التأريخ**" للأدب إلى التفكير في **الأدب** من الناحية التاريخية (وهو يهتم به في العصر الجاهلي). وفي الوقت نفسه من زاوية تحديده وتدقيق عناصره ومكوناته، وكيفية تدريسه والتعامل معه، من منظور منهجي محدد. لذلك يهمنا التوقف على هذا الفصل، لاستخراج التصورات التي دافع عنها طه حسين حول مفهوم "الأدب"، لكي نتمكن بعد ذلك من رصد التطورات التي عرفها مع الصيرورة إلى الآن.

1.2. الفكر الأدبي عند طه حسين:

1.1.2. بين الجامع والجامعة: مذهبان:

يرصد طه حسين مذهبين في الجامعة والمعاهد المصرية في تدريس الأدب: مذهب القدماء، ومذهب المحدثين:

1.1.1.2. مذهب القدماء: يمثل هذا المذهب حسين المرصفي، صاحب الوسيلة الأدبية، ويبرز من خلال تدريس الأدب في **الأزهر** عبر تفسير ديوان الحماسة والكامل والأمالي باعتماد **التفسير** على غرار اللغويين والنقاد القدامى، مع ميل إلى النقد والغريب، وانصراف شديد عن النحو والصرف، وما ألفه الأزهريون من علوم البلاغة (ص 1)

2.1.1.2. مذهب المحدثين: وهو مذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل المستشرق نللينو، ومن خلفه من المستشرقين. وينحو هذا المذهب في درس الآداب العربية نحو النقاد ومؤرخي الآداب، حين يعرضون لدرس الآداب الأوروبية (ص 2).

يسجل طه حسين أن الفرق عظيم بين المذهبين، ولكنه يرى ضرورة التوفيق بينهما، لأن لكل منهما فائدة عظيمة للطالب **لإتقان الآداب العربية إتقانا صحيحا، وفقه تاريخها، وامتلاك ملكة النقد والكتابة**، وهذا ما يمكن تحقيقه من خلال مذهب القدماء، والأخذ **بمناهج البحث** المنتج الكامن في مذهب الأوربيين (ص 2).

إذا كان **جامع الأزهر** يأخذ بأسباب القدامى، و**الجامعة المصرية** تستفيد من مذهب الغربيين، فإن تدريس الأدب في مدرسة القضاء ودار العلوم وفي المدارس الثانوية المصرية كلها، يتبع "مذهبا ثالثا مشوها"، كما يصفه طه حسين: "لا يأخذ بحظ من أسلوب القدماء في النقد، ولا من أسلوب المحدثين في البحث"(ص 2)، لأنه يحاول تقليد الأوروبيين في تاريخ الآداب، والقدامى في النحو والصرف، مع تقديم تراجم الكتاب ومنتخبات النصوص، ويسمى هذا الخليط أدب اللغة العربية حينا وتاريخ أدبها حينا آخر.

يستخلص طه حسين هذا الوضع من مدارس الحكومة في أوائل القرن العشرين. وعندما تغيرت الجامعة المصرية القديمة، صارت تهتم بالمذهبين القديم والأوربي، فكان حفني ناصف، وشيخ مهدي يدرسان الأدب، بينما يضطلع جويدي، ونلينو وفيين بدراسة تاريخ الآداب. ويؤكد أهمية هذا المزج بين المذهبين في الجامعة المصرية التي كانت مؤهلة لتحقيق الغايات المبينة أعلاه لولا عائق موضوعي حال دون استمرار الجامعة في أداء مشروعها.

كان العائق الموضوعي هو الحرب العالمية الأولى التي ألقت بظلالها على الجامعة، وأصابتها بعسر مالي حال دون استمرار استقدام المستشرقين، فعهدت إلى الشيخ مهدي بتدريس الأدب، من جهة، وتاريخ الأدب، الذي كان يدرسه المستشرقون، من جهة ثانية. وبما أنه كان **رجلا أديبا**، وليس **مؤرخ آداب**، فقد فشل

فشلا ذريعا في الاضطلاع بالمهمة على النحو الذي كانت تخطط له الجامعة، فارتد تدريس الأدب إلى الوضع الذي كانت تعرفه المدارس الحكومية برمتها (**المذهب الثالث المشوه**)، فكان التراجع والجمود.

2.1.2. المؤسسة الأدبية: بين التعليم والإعلام:

في ظل هذه الشروط الجديدة، يلخص طه حسين وضع تدريس الأدب في المؤسسات التعليمية المختلفة من الثانوية إلى الجامعة بقوله: "لم يتقدم **درس** الأدب في مدارس الحكومة، وانحط **درس** الأدب في الأزهر" (ص 6). لكن انحطاط **درس** الأدب، لم يكن يعني انحطاط **الأدب** في مصر. لقد كان الأدب مزدهرا، ولكن خارج المؤسسة التعليمية، الشيء الذي جعل طه حسين يميز بين مدارس مصر ومصر. إن مصر هنا هي الساحة الثقافية العامة. يكتب: "فإذا شئت أن تلتمس الأدب العربي الذي لا يخلو من حياة وقوة ونشاط، فالتمسه في **الصحف اليومية وفي المجلات وفي الكتب وفي الأندية وفي الأحاديث**، فستظفر منه بالشيء الذي لا يخلو من طرافة وشخصية واستعداد صالح للنمو" (ص 7).

هذا التمييز بين المؤسسة التعليمية والوسائط الثقافية (الإعلام، الطبع، النشاط الثقافي) يبين لنا بالملموس أن الأدب، بالنظر إليه على أنه يتحقق من خلال المؤسسة، يتفاعل بشكل أو بآخر، مع إحدى هاتين المؤسستين، سلبا أو إيجابا. وكلما انتعشت إحدى هاتين المؤسستين لعبت دورا كبيرا في تطوير الأخرى. كما يمكن أن تتطور إحداهما في الوقت الذي تتراجع الأخرى، وهكذا دواليك.

لقد ازدهرت الوسائط الثقافية بفعل عملية الطباعة وما رافقها من إنجازات تتصل بطبع التراث والترجمة وازدهار الصحافة، وبفضل بروز المؤسسة الجامعية التي ساهمت في التشجيع على التأليف، ويكفي أن نذكر أن مؤلفات تاريخ الآداب العربية، ما كان لها أن تصنف لولا الجامعة، لكن الوسائط الثقافية لا يمكنها أن تزدهر بمنأى عن المؤسسة الجامعية، حتى وإن كانت تشتغل بعيدة عنها، أو في تعارض معها أحيانا، ذلك لأن العديد من الفاعلين في المؤسسة الجامعية، يمكنهم أن يسهموا في تطوير الأدب خارج التدريس، من خلال الصحافة مثلا. وطه حسين مثال جيد على

ذلك. ولهذا السبب، نجد طه حسين، في رؤيته الثاقبة للعلاقة بين المؤسسة الجامعية والوسائط الثقافية، يعتبر" الميدان الصالح للحياة الأدبية، الميدان الذي تعتمد عليه الأمم في أدبها ولغتها، ليس هو الصحف والمجلات، بل هو المدارس التي **يتكون فيها الشباب وتنشأ فيها العقول والملكات**" (ص 7).

إن تشديد طه حسين على دور المؤسسة الجامعية في تطوير الأدب، وإعطائه إياها الأولوية على الوسائط الثقافية، يجعلنا نعتبره أكاديميا بامتياز، لأنه يعلي من قدر المؤسسة الجامعية، وهو يربطها، بشكل ضمني، بمناهج البحث العلمي. وما تصريحه بـ "التكوين" و"إنشاء العقول والملكات" سوى خير دليل على ذلك. ولذلك نجده يعول، بالدرجة الأولى والأساسية، في تصوره لمستقبل الأدب في مصر، على الجامعة والمدرسة، وليس على الوسائط الثقافية فقط. وهذا هو مبرر دعوته إلى الإصلاح الأدبي الذي يرى ركيزته الأساسية في إعداد المعلم.

3.1.2. الإصلاح الأدبي: الاختصاص وتعدد الاختصاصات:

ينطلق طه حسين في منظومة إصلاحه للجامعة من تشريح الحقبة التي عاش فيها، متوقفا على العوائق التي اعترضت فهم الأدب وتصوره وطريقة تدريسه. ولهذا السبب نجده ينطلق من دور الأستاذ دارسا ومدرسا، موجها سهام انتقاداته للزاد المعرفي للأستاذ، وتكوينه الجامعي من خلال تساؤله: "كيف تتصور أستاذا للأدب العربي لا يلم ولا ينتظر منه أن يلم **بلغة أجنبية أو أدبي أجنبي**، ولا **بمنهج من مناهج البحث** عن حياة اللغة وأطوار الأدب؟ وكيف تتصور أستاذا للأدب العربي لا يلم ولا ينتظر منه أن يلم بما انتهى إليه الفرنج من **النتائج العلمية** المختلفة حين درسوا تاريخ الشرق وآدابه، ولغاته المختلفة؟ (ص 11). إن كلام طه حسين واضح لا لبس فيه. لقد مر قرن من الزمان على هذا الكلام، ولكنه تشخيص لواقعنا الآن؟

ينتصر طه حسين للأكاديمي العالم، الذي يعرف اللغات والثقافات الأخرى، ويلم بمناهج البحث التي لا يمكن أن تكون إلا علمية. وليس في طرح طه حسين، ما يمكن أن يفهم خطأ، على أنه دعوة إلى التغريب، وهو يكتب: "ثم كيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم نأخذ **بمناهج البحث العلمي الحديث**، وندرس آدابنا

كما يدرس الفرنسيون والإنجليز والألمان آدابهم؟"(ص 12). إن طه حسين يدعو إلى البحث العلمي، وليس إلى تقليد الغربيين. ويضرب أمثلة من التراث العربي، لبيان أن العرب القدامى (الجاحظ مثلا)، كانوا متفاعلين مع تراث الأمم الأخرى المعاصرة لهم، وبمناهج التفكير العلمي التي كانت سائدة في زمانهم.

تبدو لنا دعوة طه حسين إلى البحث العلمي، وإلى مناهجه، بشكل واضح، من خلال إيمانه بالاختصاص، من جهة، والانفتاح على الاختصاصات الأخرى، من جهة ثانية.

1.2.1.3. ضرورة الاختصاص:

يبدو طه حسين متذبذبا، على وجه الإجمال، بين الموسوعية والاختصاص، ولكنه ينحاز إلى ضرورة الاختصاص، بقوله: "قد ذهب العصر الذي كان الناس يقبلون فيه أن يلم الرجل الواحد بكل شيء، وينفرد بنوع من أنواع العلم يدرسه وينبغ فيه" (ص 16). ويفسر ذلك بمقولة "توزيع العمل" في الحياة العصرية، حيث "أصبح الأفراد عمالا يتأثرون في العلم، كما يتأثرون في الصناعة"، أي أن الجامعة صارت تحث على التخصص الضيق على غرار باقي قطاعات الصناعة والتجارة (ص 16). وذلك باتخاذ كل متخصص، في أي مجال، **العدة المتقنة لعمله**، ثم يوفر جهوده وقواه على فرع من فروع هذا العمل ليكون له أشد إتقانا، في حين يفرغ رجل آخر لفرع آخر على هذا النحو". وينجم عن هذا العمل الذي يقوم به متخصصون كثيرون، تفاعل بينهم، بحيث يستفيد كل اختصاص مما تقدمه الاختصاصات الأخرى: "فإذا قلنا هذه **الدراسات المتقدمة** أساسية في درس الأدب، فإنما نريد أن يفرغ لكل واحد من هذه الدراسات طائفة من **الأخصائيين**، وأن يعتمد **الأديب** في بحثه على **خلاصة** ما ينتهي إليه هؤلاء الأخصائيون من **النتائج العلمية**".

لكي نفهم جيدا رأي طه حسين، بمنأى عن أي إسقاط، لا بد من وضعه في السياق المحلي، والفكري الغربي الذي ينطلق منه.

أما على المستوى الأول، نلاحظ أنه يميز بين "درس الأدب"، و"تاريخ الأدب" كما كانا يمارسان في الجامعة المصرية إبان ازدهارها (المذهبان)، حيث الشيخ

متخصص في الأدب العربي القديم وعلومه، وحيث المستشرق يسير على منهج الغربيين في تأريخ الأدب. ولذلك نجده يقدم لنا كلا من المرصفي ونللينو على أنهما نموذجان للمتخصص الدقيق الذي يتقن عدة عمله. بينما نراه يلقي باللائمة على الجامعة حين أوكلت إلى الشيخ مهدي تدريس تاريخ الأدب، إلى جانب الأدب، لسبب يراه طه حسين وجيها، وهو أن الشيخ لا علاقة تخصصية تربطه بـ "تاريخ الأدب"، لأن هذا الاختصاص يستدعي ثقافة أخرى غير متوفرة لدى الشيخ. ومعنى هذا أن طه حسين يدافع عن الاختصاص الضيق.

أما على المستوى الثاني، والذي ربطناه بالفكر الأدبي الغربي، فنراه وهو يشير إلى اعتماد "**الأديب** في بحثه على **خلاصة** ما ينتهي إليه هؤلاء **الأخصائيون** من **النتائج العلمية**" ما عرفه الواقع الأدبي الفرنسي في القرن التاسع عشر، حيث بدأ **المشتغلون بالأدب** يطبقون نتائج وخلاصات ما انتهى إليه **العلماء** في اختصاصات غير أدبية (برونتيير يشتغل بالأجناس الأدبية، على غرار ما فعله داروين في دراسة الجنس البشري، مثلا). وحين يشتغل "**الأديب**" كما يسميه طه حسين، في ضوء هذا التصور تلزمه معرفة بالمنجزات المعرفية في عصره، وهي العدة التي تحدث عنها بصدد الاختصاصات، أي أنه يصبح يتعامل مع الأدب ليس بالمعنى التقليدي الذي نجده عند الشيخ، ولكن تبعا للطريقة التي يسير عليها المستشرق. وسنتوقف طويلا عند هذه الفكرة، حين نطرح السؤال حول "**دراسة الأدب**" بوجه عام، (سواء كانت أدبا أو تاريخ أدب حسب تمييز هذه الحقبة) في ضوء تصور طه حسين عن الاختصاص الضيق، وهل يصح أن تكون "علمية" شأنها في ذلك شأن باقي الاختصاصات التي تأخذ بأسباب البحث العلمي، أم أنها تكتفي فقط بالاستفادة من خلاصات الاختصاصات العلمية الأخرى وتطبيقها على الأدب؟ أو بمعنى آخر، ونحن نتحدث عن "الشيخ" و"المستشرق"، سنتساءل عن نوعية "اختصاص" كل منهما، ومدى "علميته"؟

2.3.1.2. الانفتاح على الاختصاصات:

لاحظنا طه حسين يشيد بالتخصص الضيق، في درس الأدب، وإن كنا نراه يشير إلى أن "الأديب"، سيأخذ خلاصات يتم الحصول عليها من علوم أخرى. لكنه

عندما يضرب لنا أمثلة مختلفة عن مجال الأدب، أي العلوم الخالصة، في علاقتها بالتخصص نجده يسلك طريقا مختلفا في تحديد العلاقات بين الاختصاصات، بقوله بانفتاح بعضها على بعض: "أتظن أن هذا العالم الذي اتخذ هذه العدة، وتسلح بهذا السلاح يستقل بعلم الحيوان أو علم النبات، أو يفرغ لما يحتاج إليه في مادته من الكيمياء والطبيعة والرياضة؟ كلا. إنه يفرغ لفرع من فروع علم الحيوان، ويعتمد على ما يصل إليه أصحاب الطبيعة والكيمياء من النتائج العلمية، ولكنه مضطر إلى أن يتقن وسائل علمه، ليكون قادرا على المراقبة والمراجعة والملاحظة والتحقيق كلما احتاج إليه من هذا. وكذلك الأدباء أو أساتذة الأدب في أوربا، وكذلك نريد أساتذة الأدب في مصر" (ص 17). إنه هنا يشدد على التخصص الضيق ويفسح المجال للاستفادة من العلوم الأخرى القريبة، ولكنه في الوقت نفسه، يجعله مفتوحا، أيضا، على الثقافة الواسعة والعميقة لأن المعارف مترابطة، ويتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقا: "دع الأدب، واقصد أصحاب العلم الخالص فحدثني: أيستطيع صاحب الحيوان أو صاحب النبات أن يعرض لعلم الحيوان أو النبات، ولما يأخذ لهذا العلم عدته من إتقان الطبيعة والكيمياء، على اختلاف فروعهما؟ وهل يستطيع أن يتقن الطبيعة والكيمياء دون أن يأخذ بحظ موفور من الرياضة والجيويولوجيا والجغرافيا؟ وهل يستطيع أن يأخذ بحظ من هذا كله دون أن يظفر قبل كل شيء بهذه الثقافة المتينة العميقة الواسعة التي يحتاج إليها العالم والأديب والرجل المستنير؟ وهل تعرف عالما فرنسيا خليقا بلقب العلماء لا يتقن اللغات الحية الأوربية الراقية، ولا يأخذ بحظه من اليونانية واللاتينية" (ص 16 – 17).

لقد عملنا على تتبع أفكار طه حسين بدقة متناهية، لأننا رأيناه يقدم مشروعا متكاملا في دراسة الأدب. وكانت رؤيته جريئة ودقيقة، وسيكون لتصوره هذا أثره البالغ في كل تاريخ الفكر الأدبي العربي الحديث؛ ولأننا نشاطره الوعي بما تحقق في عصره، من أفكار تتصل بالأدب ودراسته، كان لتركيزنا عليه ينحو منحى مغايرا لما ساد في التعامل مع أفكاره في زمانها وحتى عصرنا الحالي.

نستخلص من كل هذا التحليل موقف طه حسين من تدريس الأدب ودراسته مشددا على أن إصلاح الجامعة هو الكفيل بإصلاح الأدب. وهو في كل هذا يبدو

شديد الإلمام بالواقع وتفاصيله وعوائقه، وبالفكر الأدبي الأوربي الذي يستفيد من منجزاته من أجل تطوير الوعي الأدبي العربي وفكره.

لكن ما هو الأدب في رأي طه حسين؟ وهل يختلف عما رأيناه مع زيدان والرافعي؟ وما هي القيمة المضافة التي تبرز لنا من خلال وعيه العميق بالتخصص الضيق وانفتاح التخصصات على بعضها؟ وما هو أثره في الفكر الأدبي العربي الذي تبلور بعده؟

2.2. مفهوم الأدب:

إذا كان زيدان والرافعي يتحدثان عن الآداب بمعنيين عام عند الأول، ويعني مختلف الإنتاجات التي خلفها العرب في العلم والأدب، وخاص عند الثاني، الأدب فقط، بما هو شعر ونثر، فإن مفهوم الأدب عند طه حسين، سوف لا يخرج كثيرا عن هذا التحديد الذي سيظل في الخلفية، بجعله مقتصرا بدوره على "الشعر" من جهة، و"النثر" من جهة أخرى، لأنه يرى أن هذا التعريف هو الذي انتهى إليه العرب منذ القرن الثاني والثالث والرابع. ويؤكد على غرار زيدان: "ثم هل يدل الأدب عند الأمم الأجنبية القديمة أو الحديثة على شيء غير هذا الذي يدل عليه عندنا" (ص 24).

لا مناص من التذكير بأن الأدب بهذا المعنى مستحدث حتى في الغرب، لأن كلمة "الأدب"، لم تكن متداولة بالصورة التي نفهمها الآن، سواء في الغرب أو عند العرب. وحين تم إسقاطها على الإبداعات القديمة، كان ذلك بدافع جعل مفهوم الأدب ذا تاريخ. ويبدو ذلك بشكل واضح في تحديده تارة على أنه عام (زيدان)، وخاص (الرافعي). وهذا المعنى الخاص هو الذي سيوظفه طه حسين، وهو يجعل الأدب متصلا بمأثور الكلام نظما ونثرا.

غير أن طه حسين، لا يكتفي بهذا التقسيم العام، لأنه سيضيف إلى ذلك "**وما يتصل بهما لتفسيرهما** (أي النظم والنثر) **من ناحية، ونقدهما من ناحية أخرى**" (ص 24). ونسجل هنا اختلاف طه حسين عن التعريف الذي أوردناه سابقا عند حنا فاخوري، حيث وجدناه يدرج النقد الأدبي ضمن الفنون النثرية.

إن هذه الإضافة ذات قيمة خاصة في تحديد الأدب، لأنها ستجعل طه حسين، لا يكتفي بتعريف الأدب فقط، ولكن أيضا بطريقة التفكير فيه، تفسيرا ونقدا. بينما كان الهم الأساس عند زيدان والرافعي هو تحديد الأدب من أجل التأريخ له. ولذلك كانت هذه الإضافة مهمة لأنها ستحدد لنا الطريقة التي انتهجها طه حسين في "فهم" الأدب و"تفسيره" و"نقده"، وهو يحاول التأريخ له من خلال "العصر الجاهلي".

3.2. تاريخ الأدب والعلوم الأخرى:

لاحظنا إلى الآن، ونحن نتابع أفكار طه حسين وفق تطورها وتدرجها، أن الأدب عند طه حسين يزدوج إلى: النظم والنثر، من جهة، وإلى التفسير والنقد، من جهة أخرى. والعلاقة بينهما علاقة الخاص بالعام. فالأدب (النظم والنثر) لا يمكن فهمه أو تفسيره بالاعتماد فقط على علوم اللغة والأنساب والأخبار والنقد، وإنما أيضا على الفلسفة الطبيعة والفلك والنجوم بل وإلى الرياضة أيضا. ويضرب أمثلة من اليونان والرومان والعرب. فخمريات أبي نواس، وشعر المتنبي وأبي العلاء، مثلا، لا يمكن فهمها بدون معرفة المعتزلة والتوحيد والفلسفة، "إن الأدب كغيره من العلوم لا يمكن أن يوجد ولا أن يثمر إلا إذا اعتمد على علوم تعينه من جهة، وعلى ثقافة عامة متينة عميقة من جهة أخرى" (ص 25). لذلك يرى أن "تاريخ الآداب لا يكتفي بالآداب، وإنما يؤرخ معها كل شيء". ويستدعي هذا من المؤرخ الأدبي ألا يكون ملما فقط بالمعارف اللغوية والأدبية التي هي شديدة الصلة بالأدب، ولكن أيضا أن تكون له معرفة موسوعية، لأنها هي التي تؤهله لفهم الأدب وربطه بالشروط المختلفة التي تحقق في سياقها.

فما هي العلاقة التي يمكن أن تربط تاريخ الأدب بالأدب؟ أو بتعبير آخر ما هي طبيعة تاريخ الأدب؟ وكيف يمكنه أن يتعامل مع الأدب؟

4.2. خصوصية التاريخ الأدبي:

يقدم لنا طه حسين التاريخ (Histoire) بالمعنى الذي يطرحه أرسطوطاليس عندما كتب تاريخ الحيوان، أي الوصف. ويدل هذا على أن "التاريخ الطبيعي معناه **الوصف العلمي** للكائنات الطبيعية" (ص 52). وحسب التحديد المنطلق منه لا يمكن

لتاريخ الأدب إلا أن يكون علما. غير أن هذه الصفة "العلمية" لتاريخ الأدب هي ما يحاول طه حسين سلبها عنه، إذ رغم تأكيده كون الصلة بين التاريخ ومختلف العلوم وثيقة، فإنه يرى مع ذلك أن لتاريخ الأدب خصوصية، يقدمها لنا على النحو التالي: "تاريخ الأدب لا يستطيع أن يستقل، ولا أن يكون منفصلا قائما بنفسه" (ص 29).

يبرر طه حسين هذه الخصوصية بكون المؤرخ في أي حقل، غير تاريخ الأدب، يمكنه أن يضطلع بمهمته على أتم وجه، مهما كانت علاقته الذاتية بموضوعه التاريخي: فالثورة الفرنسية مثلا، يمكن أن يؤرخ لها مؤرخ لم يشارك فيها، أو كان ضدها. ويمكن قول الشيء نفسه عن الدين، إذ يمكن أن يؤرخ له الملحد، وذلك لأن الثورة الفرنسية شيء، وتاريخ هذه الثورة شيء آخر، وقس على ذلك.

أما الأمر في تاريخ الأدب، حسب طه حسين، فمختلف تماما بقوله: "لكن الأمر في تاريخ الأدب ليس على هذا النحو، لا يمكن أن **يؤرخ الآداب غير الأديب**" (ص 29). ويؤدي هذا الموقف إلى نقض كل ما قاله عن "مؤرخ الأدب"، واختلافه عن "الأديب" (المستشرق/الشيخ). والمبرر الذي يقدمه هو أن: "تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق" (ص 29).

إذا انطلقنا من هذه الخصوصية التي يسجلها بالنسبة لتاريخ الأدب، وربطناها بثنائية المستشرق والشيخ، فلا يمكننا سوى الانتهاء إلى أن طه حسين يريد من الشيخ أن يأخذ بأسباب تاريخ الأدب العلمية، ليمارس هذا التخصص. أما المستشرق لأنه نقيض الشيخ، وكل تكوينه "علمي"، فغير مؤهل للقيام بذلك.

يصرح طه حسين بتعبير واضح، لا لبس فيه: "تاريخ الأدب **لا يستطيع أن يكون علما** كالعلوم الطبيعية والرياضية لأنه متأثر بهذه الشخصية، لأنه لا يستطيع أن يكون موضوعيا (Objectif)، كما يقول اصحاب العلم، وإنما هو بحث ذاتي (Subjectif) من وجوه كثيرة" (ص 29). ويكون مؤدى كلامه بأن تاريخ الأدب هو وسط بين العلم الخالص، والأدب الخالص، فيه موضوعية العلم، وفيه ذاتية الأدب.

إن الإلحاح على خصوصية تاريخ الأدب، بمقارنته مع غيره من الاختصاصات التاريخية، والتأكيد على أن ذاتية الأديب (الذوق) ضرورية لممارسته، انحياز نحو

الشيخ ضد المستشرق، وكأني به وهو يتخذ هذا الموقف، يريد استبعاد دور المستشرق الذي لم تعد الكلية قادرة على استقباله، وتعويضه بالشيخ الذي يجب أن يتوفر إلى جانب إلمامه بالعلوم القديمة، وبالذوق، على ثقافية "علمية" حديثة.

بانتهائنا إلى هذه الخلاصة، يتضح لنا بجلاء لماذا سمينا طه حسين بـ "الأكاديمي – الأديب". ولو أن طه حسين تبنى موقفا ينسجم مع منطلقاته، ودافع عن علمية "تاريخ الأدب"، لقدم خطوة أخرى تتجاوز ما أسميناه "الجامعي – الأكاديمي" مع زيدان، و"الجامعي – الأديب" مع الرافعي، ولكان خليقا أن نعتبره "الأكاديمي – العالم".

عندما نستعيد، في هذا السياق، ما سبق أن ناقشناه بصدد التخصص والانفتاح على التخصصات، سنجد طه حسين يتراجع عن التخصص لفائدة الانفتاح على التخصصات بدون بناء ذلك الانفتاح على تخصص محدد. وهذا التصور هو الذي سيحكم رؤيته لتعريف الأدب، ولما يتصل به لتفسيره ونقده. وسيبدو لنا ذلك بجلاء في تمييزه بين الأدب الإنشائي و**الوصفي**.

5.2. الأدب الإنشائي والأدب الوصفي:

حسب تعريف طه حسين للأدب، يمكننا تلمس تمييزه الواضح بين: الإبداع والدراسة الأدبية. يقول: "الأدب أدبان: أدب إنشائي، والآخر **أدب وصفي**. فأما الأدب الإنشائي فهو هذا الكلام نظما ونثرا، وأما الأدب الوصفي فيتناول الأدب الإنشائي مفسرا حينا ومحللا حينا ومؤرخا حينا آخر. وهو يتناول هذا الأدب الإنشائي بما اتفق الناس على أن يسموه نقدا، أو يسموه تاريخ الآداب" (ص 30)، وفق هذا الشكل:

الأدب

إنشائي	**وصفي**
النظم / النثر	**التفسير / التحليل / التأريخ**
الأنواع الشعرية / النثرية	**النقد / تاريخ الآداب**

(ش.1. تحديد طه حسين للأدب)

نلاحظ أن هذا التعريف على بساطته الظاهرة يخفي التصور الذي يتبناه طه حسين: إن المشترك هو "**الأدب**"، وأول الأدب "**إنشاء**"، أي خلق وإبداع. والأدب الثاني، **وصف**. وإذا تذكرنا تعريفه لـ "**الوصف**" (حسب أرسطو) باعتباره "**العلم**"، نجده يريد بجعل الأدب غير الإنشائي "**أدبا وصفيا**"، سلب صفة الوصف بعدها العلمي بجعلها مرتبطة بالأدب (الذوق). كان بإمكان طه حسين أن يجعل الشق الثاني الذي يعنى بتفسير الأدب وتحليله وتأريخه "وصفا" ويضيف إليه الأدبي، فنكون أمام "**الوصف الأدبي**"، فيتميز عن الأدب الإنشائي بمقوماته العلمية، تماما كما ظل يميز بين "الأدب" و"تاريخ الأدب"، كما وقفنا على ذلك بصدد الجامع والجامعة، والشيخ والمستشرق. ولكن التصور الذي ينطلق منه، جعله يعتبر حتى "تاريخ الأدب" ذا خصوصية عن التخصصات العلمية المتصلة بالتاريخ، وألحقه بالأدب الذي جعله وصفيا يزودج فيه الذوق مع البحث العلمي. ويتساوي "**النقد الأدبي**" و"**تاريخ الأدب**" باندراجهما تحت الأدب الوصفي، يزول عنهما البعد العلمي الذي كنا نلمسه في بدايات تشخيصه لواقع الدرس الأدبي وتنظيره ودعوته إلى الإصلاح. فيصبح "الأدب الوصفي" خليطا يمكن أن يضطلع به "الشيخ الحديث"، أو الأكاديمي – الأديب.

في إطار توضيح فكرته عن الأدبين الإنشائي والوصفي وتعميقها يصرح: "وبينما الأدب الإنشائي فن كله يفسده العلم، أو يكاد يفسده إن دخل فيه، نرى الأدب الوصفي يحاول أن يكون علما كله، ولكنه لا يوفق، **فيضطر** عند المعتدلين أن يكون **مزاجا حسنا من العلم والفن**، أو قل من البحث والذوق، ويفسد عند المتطرفين فسادا لا غناء فيه" (ص 31).

إن كل هذه التحديدات توصل إلى هذه النتائج: الأدب الوصفي: فن وعلم. وحين ينقل هذا الرأي إلى تاريخ الأدب، باعتباره أدبا وصفيا، يقول: "وما دام التاريخ الأدبي **لا يستطيع أن يفسر لنا بطريقة علمية صحيحة** نفسية المنتج والصلة بينها وبين ما تنتج وما دام التاريخ الأدبي **لا يستطيع أن يبرأ من شخصية الكاتب وذوقه** فلن يستطيع أن يكون علما. والحق أني لا أفهم لم يحرص على أن يكون علما؟" (ص 45). ولكي يحصل **المزج الحسن** بين الذوق والعلم، يؤكد على أخذ

الأمور باعتدال، بحيث لا يهمين أحدهما على الآخر: "فتاريخ الآداب إذن يجب أن **يجتنب الإغراق في العلم**، كما يجب **أن يجتنب الإغراق في الفن**، وأن يتخذ لنفسه بين الأمرين **سبيلا وسطا**". (ص 47).

فما الذي جعل طه حسين ينتهي إلى هذه الخلاصات، وهو الذي ظل يتحدث عن المنهج والوصف والعلم والمستشرق؟ لا نريد أن نستبق تفسير هذا التصور وخلفياته، ولكننا نريد سياق فكرة أخرى هي جزء من التحديدات التي قادته إلى تبني هذا الموقف. فإذا كنا قد رأينا جزءا من موقفه "التوفيقي" بين الشيخ (الأديب) والمستشرق (الأكاديمي) وهو يرصد "المذهبين" اللذين يراهما يتكاملان، وينوه بهما، نراه وهو يتحدث عن تاريخ الأدب، باعتباره "أدبا وصفيا"، لا علما، كما كنا نتوقع، ونحن نتدرج معه في بدايات التنظير والتشخيص، يتخذ موقف الشيخ لا المستشرق من "تاريخ الأدب". يقول في هذا الإطار:

"**فليس تاريخ الأدب حديثا** إذن، **وليس هو علما** متكلفا. وإنما هو قديم وطبيعي أيضا. وكل ما في الأمر أنه كغيره من العلوم والفنون، متصل بالزمان والمكان والبيئة والجماعة، وإذن فهو يتغير ويتطور، وإذن **فتاريخ الأدب الذي نريد أن نستحدثه الآن ليس إنشاء ولا اختراعا**، وإنما هو تجديد وإصلاح لما ترك القدماء لا أكثر ولا أقل" (ص 33).

إن القول بقدم تاريخ الأدب، وأنه ليس سوى تجديد وإصلاح لما تركه القدماء، ليس سوى تجسيد لمفهوم "الأكاديمي – الأديب" الذي بنيناه في ضوء قراءة متمعنة ومتأنية لموقف طه حسين من هذا الاختصاص. ويكفي أن نذكر بما رأيناه في الفصل الأول، عندما تحدثنا عن زيدان، كيف أنه يشدد على أن "تاريخ الأدب" حديث حتى عند الغربيين أنفسهم. ويظهر لنا هنا الفرق واضحا بين التصورين. وبما أن تاريخ الأدب قديم عند العرب، وقد تطور، شأن كل العلوم والفنون، فليس للإصلاح من مبتغى غير "تطوير الشيخ" الذي يمتلك الذوق إلى جانب معرفته بالثقافة العربية، عن طريق تأهيله بثقافة عامة عن المناهج "الحديثة" واللغات الأجنبية وكل ما قدمه طه حسين للإصلاح الجامعي والأدبي في مقدمة الكتاب. ولما كانت دراسة الأدب الإنشائي دراسة تاريخية تخضع لعدة مناهج، فأي المناهج أجدر بالاتباع؟

6.2. مقاييس التأريخ الأدبي:

يرصد طه حسين ثلاثة مقاييس في تأريخ الأدب: المقياس السياسي، والعلمي، والأدبي. فينبري للأول معبرا عن كرهه له لسببين: إنه يتخذ الحياة السياسية وحدها مقياسا للحياة الأدبية، من جهة، ومن جهة أخرى لأن "هذا المذهب قد يكون طويلا، وقد يكون عريضا، ولكنه بريء من العمق، وهو سطحي" (ص 37). وهو يقصد بذلك أن تاريخ الأدب يتناول الموضوع بطريقة أفقية، لا تسمح له إلا بتقديم معطيات عامة، ولا تتيح له معالجة التفاصيل الخاصة بالحقب الأدبية والنصوص المعالجة.

أما بخصوص المقياس العلمي، فيبين خلفيته الفرنسية خلال القرن التاسع عشر، مبرزا كون فريق من النقاد ومؤرخي الأدب "يتفقون في أنهم يريدون أن يجعلوا **تاريخ الأدب علما كغيره من العلوم الطبيعية**"(ص 40)، لكنهم يختلفون في تصورهم لتحقيق هذا الغرض، متوقفا على كل من سانت بيف، وتين، وبرونتيير.

لقد انطلق بيف من الشخصيات، ورام دراستها وترتيبها كما يصنع علماء النبات، بينما اعتمد تين على القوانين العلمية العامة المحددة للإبداع الأدبي، انطلاقا من الجنس، والبيئة، والزمان. بينما اهتم برونتيير بالأجناس الأدبية وحاول دراستها في ضوء نظرية النشوء والارتقاء. ويبرز موقف طه حسين من هذا المقياس من خلال تعبيره عن فشلهم في دراسة الأدب دراسة علمية لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يكون موضوعيا صرفا، لتأثره بالذوق الشخصي. ويؤكد أن ذاتية بيف ظلت حاضرة في كتاباته. وحين يقارن علماء مثل نيوتن ولامارك وداروين بسانت بيف، يخلص إلى أنهم ظلوا علماء، في حين لم يكن هذا الأخير سوى "أديب"، و"العلم شيء، والأدب شيء آخر" (ص 44).

بعد فراغ طه حسين من إبراز موقفه من المقياسين التاريخي والعلمي، يصدر حديثه عن المقياس الأدبي بقوله: "وما أظن إلا أنك قد أحسست هذا المذهب الثالث الذي نختاره، ونقف عنده ونتخذه سبيلا إلى البحث عن أدب اللغة العربة وتاريخه. أحسست هذا **المذهب ولمحته في كل ما قدمنا من فصول**" (ص 45).

إن المقياس الأدبي يجمع بين "العلم" و"الذوق". ويتم الجمع بينهما، في ممارسة التأريخ أو النقد، عن طريق الاشتغال بذهنيتين (موسوعية ونقدية) مختلفتين في زمنين متعاقبين: يوضح طه حسين هذه العملية بقوله: "أنا إذن **عالم** حين أكتشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، **وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة، أو غير صحيح**. ولكني **لست عالما** حين أدلك على مواضع الجمال الفني من هذا النص" (ص 47).

واضح التمييز بين عملين مختلفين: عمل "العالم" الذي يأتي في المقدمة، ويقتصر دوره على ضبط النص وتحقيقه، وتأكيد هل النص صحيح أو منحول (علم التحقيق)، وتفسير النص لغويا ونحويا (علم اللغة والنحو). وبعد انتهاء عمل "العالم الأدبي"، يأتي عمل "الناقد" الذي يكشف فنية النص وجماليته. على هذا النحو:

تأريخ الأدب

العالم	**الناقد**
البحث	**الذوق**
التحقيق / اللغة / النحو	**الكشف عن مواطن الجمال**

(ش.2 المقياس الأدبي في تأريخ الأدب).

بما أن العملين متعاقبان، لماذا يصر طه حسين على المزج بينهما في ممارسة واحدة "جامعة – مانعة". لماذا لم يذهب إلى فصل كل مهمة، مع الحفاظ على مقوماتها كاملة، كممارسة مستقلة، وينتهي إلى القول بأن عمل الناقد لا يمكن أن يتأتي إلا بعد عمل العالم. ولكل مهمته وطريقة عمله: ففي حين يعتمد الأول "الموضوعية" في ممارسة عمله كعالم، يتحقق عمله وفق مقاييس العمل العلمي بما فيه من موضوعية، ويمارس الناقد عمله بناء على ذوقه الشخصي محققا ذاتيته؟

لم يتحقق هذا التمييز في تصور طه حسين لأنه اعتمد تحديدا للأدب فرض عليه القول بـ "الإنشاء" و"الوصف". وبذلك أدمج التأريخ الأدبي الذي هو جزء من التاريخ العام، مع النقد الأدبي، ووجد نفسه يقول بضرورة الجمع بينهما، وبذلك أخيرا جعل الاشتغال بالتاريخ الأدبي (موضوع المستشرق)، جزءا من ممارسة النقد الأدبي (الشيخ). ومن هنا يبدو لنا طه حسين قد انتهى إلى جعل المذهبين اللذين

دشن بهما تنظيره للأدب وتشخيصه له، ملخصا إياهما إلى "مذهب" واحد يجتمع فيه "نللينو- المرصفي" في قاعة واحدة يدرسان في حصة "المحاضرات" (تاريخ الأدب) وفي حصة الموالية "تحليل النصوص" (الأدب). وهذا "المذهب" الجديد يختلف عن المذهب الثالث المشوه الذي تحدث عنه، لأن "الإصلاح"، الذي اقترحه عبر تأهيل "الشيخ" للتزود بالمعارف الجديدة واللغات والموسوعية، يجعله قادرا على تجاوز الثقافة المحدودة التي كانت عند "الشيخ مهدي".

يطرح طه حسين سؤالا جديدا حول الإصلاح، ولكن بصيغة جديدة تختلف عما رأيناه: متى يوجد تاريخ للآداب العربية؟ ليؤكد أن هذا التاريخ ما يزال مستبعدا، لسبب بسيط هو أن عمل "العالم" لما يتحقق بعد: "كيف تريد أن تضع تاريخ الأدب العربي وأنت لم تستكشف ولم تحقق ولم تفسر كثرة النصوص العربية القديمة في الجاهلية والإسلام. وكيف تريد أن تضع تاريخ الأدب العربي ولم يدون للغة العربية فقهها، ولم ينظم للغة العربية نحوها وصرفها، ولم يعن الباحثون بوضع المعاجم التاريخية،" (ص 51). وبعد أن يعدد جوانب كثيرة تتصل بالتاريخ السياسي والاجتماعي والمذاهب والفرق، لم تنجز فيها بحوث دقيقة، يخلص إلى القول: "لا بد أن **يدرس هذا كله درسا علميا**، ومن أن يفرغ له **العلماء** يتقسمونه فيما بينهم؛ حتى إذا أثمرت هذه الجهود كان من الممكن أن يعتمد عليها مؤرخ الآداب في وضع تاريخ قيم ممتع،" (ص 51).

يشدد طه حسين على أن عمل "العالم"، (وضمنه عمل مؤرخ الأدب، كما نتصور عكس ما يذهب إليه طه حسين)، شرط ضروري قبل إقدام "الناقد" على عمله، ما دام الأول يجسد "البحث"، والثاني "الذوق". ولما كان هذا العمل العلمي غير متحقق الآن، ليضطلع المرصفي - نللينو، أو "الأكاديمي - الأديب" بما تفرضه الضرورة: تدريس تاريخ الأدب والأدب معا. ألم يكن الأحرى أن يذهب طه حسين مذهبا آخر يعتمد فيه القول بضرورة تكوين "علماء" متخصصين أولا، ثم يأتي بعدهم أصحاب "الذوق"، فيشتغلون بكيفية أخرى، تتلاءم مع مقتضيات الاشتغال بالأدب؟ فما الذي حال بين طه حسين وهذه الخلاصة؟

ينهي طه حسين مقدمته التنظيرية بالحديث عن "الحرية والأدب"، وفيه يمكن أن نتلمس بعض عناصر الجواب.

7.2. الأدب، الحرية، العلم:

قد يبدو هذا الفصل دخيلا على هذه المقدمة النظرية التي حاول من خلالها طه حسين تقديم تشريح دقيق لواقع الأدب وتدريسه والبحث فيه. لكننا نعتبر تناوله لمسألة "**الحرية**" في علاقتها بالأدب **جوهر** تنظيره للأدب ولتاريخ الأدب، فإنه وإن جعل علاقة الحرية بالأدب ذيلا لمقدمته هذه، فأحرى أن تكون في صدرها. يقول: "فأنا أريد أن أدرس تاريخ الآداب في **حرية وشرف**، كما يدرس **صاحب العلم الطبيعي علم الحيوان والنبات، لا أخشى** في هذا الدرس أي **سلطان**. وأنا أريد أن يكون شأن **اللغة والآداب** شأن **العلوم** التي ظفرت بحريتها واستقلت بها من قبل، والتي اعترفت لها كل السلطات بحقها في الحرية والاستقلال. أتظن أن في مصر مثلا سلطة تستطيع أن تعرض لكلية الطب أو كلية العلوم وما يدرس فيهما من مذاهب التطور والنشوء والارتقاء وما إلى ذلك؟ كلا. (ص 55).

نلاحظ في هذا الشاهد الذي جئنا بها كاملا، أن طه حسين يسلك طريقا مختلفا عن كل آرائه التي حاولنا التدرج في قراءتها من البداية حتى هذه النقطة. يبدو هذا الاختلاف في كون طه حسين لا يتخذ الموقف التوفيقي، من الأدب ودارسته، عن طريق المزج بين الشيخ والمستشرق، ولكنه يدافع عن "العلم". وكأنه يريد أن يقول إن البحث العلمي الحقيقي لم تتوفر شروط إنجازه، ولذلك يطالب بالحرية والاستقلال. وإذا قارنا تصوره الذي استعرضناه مع قوله بأن مراده: دراسة الأدب وتاريخ الأدب كما يدرس **صاحب العلم الطبيعي علم الحيوان والنبات**، نلاحظ الفرق شاسعا بين التصورين. إن الحاجة إلى الحرية هي الكفيلة بجعل دراسة الأدب تتحقق من خلال العلم، لأنها ستجعل دراسته خاضعة لما تخضع له باقي العلوم: "الأدب في حاجة إذن إلى هذه الحرية، هو في حاجة إلى أن يكون **كفيره من العلوم** قادرا على أن يخضع **للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار**، واللغة العربية، هي في حاجة إلى أن **تخضع لعمل الباحثين كما تخضع المادة لتجارب العلماء**" (ص 56).

كما تحدث طه حسين عن عوائق "منهجية" تتصل بتعثر كتابة تاريخ الأدب العربي، فإنه هنا يضيف عائقا آخر من طبيعة سياسية، طابع التقديس الذي يحول

دون ممارسة التفكير العلمي: "لن توجد العلوم اللغوية الأدبية ولن تستقيم فنون الأدب إلا يوم تتحلل اللغة والأدب من **التقديس** ويباح لنا أن **نخضعها للبحث كما تخضع المادة لتجارب العلماء"** (ص 57).

وتنتهي تلك المقدمة النظرية بهذه الخلاصة: "فلتكن قاعدتنا إذن أن الأدب ليس علما من علوم الوسائل يدرس لفهم القرآن والحديث فقط، وإنما هو **علم يدرس لنفسه ويقصد به قبل كل شيء إلى تذوق الجمال الفني فيما يؤثر من الكلام"** (ص 57).

لا شك أن من يطلع على الفصل الخاص بالحرية والأدب، مستقلا عما عداه، سيجد نفسه، في ضوء مفاهيمنا، أمام طه حسين "**الأكاديمي – العالم**"، وليس "الأكاديمي – الأديب" كما حاولنا استخلاصه من مجمل آرائه وتصوراته. هذا الأكاديمي – العالم كان سيكون بالضرورة تطويرا لمشروع "الجامعي – الأكاديمي" الذي رأيناه مع زيدان، وفي تعارض مع "الجامعي – الأديب" الذي وقفنا عليه مع الرافعي، على اعتبار أن "الأكاديمي – الأديب" ليس سوى تركيب للنموذجين السابقين، وتعديل بسيط لهما. فما الذي جعل طه حسين ينتقل من موقف المنافح عن "العالم" إلى موقف المتصالح مع "الأديب"، مرتدا بذلك خطوة إلى الوراء؟

3. التذبذب بين المستشرق والشيخ:

لقد وصف طه حسين الشيخ مهدي بـ "الأديب"، في حين ظل يصف المستشرق بـ "مؤرخ الآداب"، في القسم الأول من مقدمته. وهو في التمييز يخص ممارسة كل واحد منهما بصفة محددة. فالأديب يدرس "الأدب"، والمؤرخ يدرس "تاريخ الأدب". يتصل الأول بالعلوم القديمة من نحو وبلاغة ونقد. وينطلق الثاني من علوم التاريخ والفكر والعلوم القريبة منه والبعيدة عنه. لذلك كان الشيخ يعلم الذوق والملكات، في حين يعلم الثاني التحليل والمقارنة وينطلق من منجزات مناهج البحث العلمي.

كان موقف طه حسين، الأساس، هو الدفاع عن منطق المستشرق (العالم)، ضد منطق الشيخ (الأديب). لكنه لغايات تربوية، كان ينطلق من الواقع المصري في بدايات القرن، جعلته يرى أن المعرفة باللغة ضعيفة جدا عند الطلاب والمعلمين، ومن

هنا جاءت دعوته إلى الإصلاح من خلال تركيزه على أهمية امتلاك الطلاب للمهارات الأساسية التي لا يمكن أن تكون أي دراسة للأدب بدونها، ومن ثمة جاء تقديره للدور الذي كان يلعبه المرصفي، الشيخ النموذج.

ينحرف طه حسين عن مسار "العالم" الذي كان يود الانطلاق منه، ليبنيه على خلفية "الأديب"، ولذلك توارى العالم، واكتفى بحدود الأكاديمي. وبذلك يصبح حسب تصنيفنا: **الأكاديمي - الأديب**. ظل طه حسين يتردد بين الجامعي - الأكاديمي، والجامعي - الأديب، وبدل أن يخطو خطوة جديدة نحو الأكاديمي - العالم، نجده، يعمل على التوفيق بين زيدان والرافعي، أو بين الشيخ والمستشرق، فإذا هو المستشرق في جبة الشيخ، أو الشيخ يلبس قبعة المستشرق. وتلك هي الصورة التي ستلازم الجامعي الأكاديمي العربي إلى الآن.

حاولنا تبرير موقف طه حسين الإصلاحي، وإبراز أنه هو الذي دفعه إلى تبني موقف الشيخ لأن الشروط لم تكن ملائمة على المستوى التربوي والتعليمي للقفز عليه إلى موقف المستشرق العالم. ومع ما في هذا التعليل من صحة، نجد مسوغا آخر يتعلق بالآثار السلبية التي خلفها تأليف كتابه "في الشعر الجاهلي" (1926). لقد حاول في هذا الكتاب أن ينطلق من عمل الأكاديمي - العالم، فلم يجد أمامه سوى الرفض المطلق، فكانت إعادة طبع الكتاب، مع تغيير عنوانه ليصبح (في الأدب الجاهلي) وحذف فصل، وإثبات آخر مكانه، وإضافة فصول إليه، دليلا على ذلك التحول من موقف إلى آخر نقيض. فكيف اشتغل طه حسين "الأكاديمي - العالم" في "في الشعر الجاهلي"؟

4. مشروع العالم: منهج البحث في الشعر الجاهلي[1]:

يصرح طه حسين عن موقفه "العلمي" إبان إقدامه على الاشتغال بالشعر الجاهلي بقوله:

"أريد أن أقول إني سأسلك في هذا النحو **مسلك المحدثين** من أصحاب **العلم والفلسفة** فيما تناولوا من العلم والفلسفة. **أريد أن أصطنع في الأدب** هذا **المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت** للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر

(1) طه، حسين. في الشعر الجاهلي، دار رؤية، 2005.

الحديث، والناس جميعا يعلمون أن هذا القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن **يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما**". هذا المنهج "كان أخصب المناهج، وأقومها وأحسنها أثرا، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تحديدا، وأنه غير مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به العصر الحديث. **فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء**. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه **وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل** وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة التي تأخذ بأيدينا وأرجلنا ورؤوسنا، فتحول بيننا وبين الحركة الجسيمة الحرة أيضا" (ص. 8 في الشعر الجاهلي) ويقول في سياق آخر:

"نعم؟ يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى هذه القومية وما يضاد هذا الدين؛ **يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح**" (ص. 8).

يتضح لنا من خلال هذا الشاهد، ولم نرد التوسع في المتابعة، أن طه حسين:

أ. يتخذ موقف المحدثين من **العلماء والفلاسفة**.

ب. يتبنى **المنهج العلمي** في دراسة الأدب.

ج. يتقيد بالموضوعية المطلقة.

تكشف لنا هذه المبادئ الثلاثة عن تصور ينافح عن الممارسة العلمية وعن مناهج البحث العلمي. هذه هي المبادئ التي سيعدلها في الكتاب الجديد وستصبح:

أ. التوفيق بين المحدث والقدم: المستشرق والشيخ.

ب. عدم الإغراق في العلم، والدفاع عن الذوق.

ج. المزاوجة بين الذاتية والموضوعية.

لقد تعرض تصور طه حسين المفترض "**الأكاديمي – العالم**" للرفض المطلق. لكن انحرافه الواقعي إلى "**الأكاديمي – الأديب**"، سيُحول تصوره أو فكره الأدبي "الجديد" إلى تقليد يقيد البحث في الأدب وتاريخ الأدب والنقد الأدبي إلى الآن. لكن الخلل الجوهري ليس في دعوى طه حسين التشبث بالبحث العلمي، أو السير

على منوال المحدثين، أو تبني الموضوعية. لقد أخطأ طه حسين في الاشتغال بالأفق العلمي في دراسته للشعر الجاهلي، لأن ذاتيته كانت حاضرة بصورة كبيرة في عمله. كان طه حسين، وهو وليد مجتمع قيد التحول، **مثقفا ثائرا**، أكثر مما كان **عالما متخصصا**. كانت تحركه إيديولوجيا التغيير، ولم يكن "البحث العلمي" الجامعي سوى ذريعة لذلك. لذلك كانت منطلقاته "العلمية"، على المستوى النظري صحيحة، لكن تطبيقاته العملية على الشعر الجاهلي، كانت ذات خلفية إيديولوجية محضة. وأرى أن هذه الخلفية هي التي جرت عليه الانتقاد الحاد والمحاكمة.

يمثل طه حسين في بدايات القرن العشرين صورة "**المثقف**" العربي الذي يوظف المؤسسة التعليمية (الجامعة)، والساحة الثقافية (الإعلام) لبلورة مشروع فكري وأدبي وتربوي وثقافي جديد. لذلك كانت صورة "**الجامعي – الصحفي**" هي الصورة التي يجتمع فيها المثقف الذي ينشد التغيير. ولما كان التوجه نحو تحقيق هذا المشروع يقتضي التموقف مع قوى التغيير والتطور، ضد مكونات التخلف والمحافظة وقواهما، كان الاصطفاف إلى جانب "الحديث" ضد "القديم". ومن هنا ستصبح الجامعة في مقابل الجامع، والمستشرق في تعارض مع الشيخ. وأمام المغالاة في الدعوة الإيديولوجية، وردود الفعل القوية ضدها، سيتم تحول موقف **المثقف** من المناداة بـ "**التغيير**" إلى المطالبة بـ "**الإصلاح**"، عبر إيجاد الجسور بين المتضادات و"المصالحة" بين المتعارضات: الجامع والجامعة، والشيخ والعالم، والقديم والحديث، والمثقف والفقيه. وسيكون "**الجامعي – الصحفي**"، الاختزال الطبيعي لكل هذه الثنائيات، فهو محرك الساحة الثقافية، من جهة، وهو، في الوقت نفسه "**الأكاديمي – الأديب**" في الجامعة، من جهة ثانية.

في هذه الصيرورة، وفي نطاق العلاقة بين المؤسستين الأدبيتين: **الجامعة**، من جهة، **والساحة الثقافية**، من جهة ثانية، نستعيد الفكرة الدقيقة التي عبر عنها طه حسين، وهو يبين أن مآل تطور الأدب وتجديده هو مدارس مصر، لا مصر الساحة الثقافية، نخلص إلى تأكيد أن صورة "الأكاديمي – الأديب"، بكل تلاوينها الثقافية والصحفية، لأنها جعلت الأدب والنقد يتطوران خارج الجامعة، لا داخلها. بل إن خارج الجامعة هو الذي بات يؤثر في الجامعة، ويحدد مسارها. وأن "المثقف" في

مختلف صوره: (الشيخ - الأكاديمي - الصحفي - الأديب) هو الذي سيملأ الساحة والجامعة معا. لنستحضر هنا زيدان والرافعي، على سبيل التمثيل، فيكون ما يجري هنا هو ما يجري هناك. فمن هو الخاسر الأكبر، ونحن نتحدث عن الجامعة: إنه "العالم".

وأخيرا، فرغم الانتقادات الكثيرة والشديدة التي تعرض لها كتاب "في الشعر الجاهلي"، فإنه ظل يحمل أفقا "علميا" جديدا، على المستوى النظري، للدرس الأدبي. لكنه لم يتطور، وصار القول بالـ "علمية" في دراسة الأدب أو موضوعيته وكأنه يتعارض، من جهة، مع التراث؟ (هجوم الشيوخ على طه حسين)، ومن جهة ثانية، مع "الأدب" في حد ذاته (الخصوصية الأدبية). وما الصيغ التي عبر بها طه حسين نفسه عن "العلم" و"الأدب" سوى خير دليل على ذلك. لقد اعتبر الأدب غير قابل للدراسة العلمية، بل إنه كان يتعجب، ممن يلح على أن يدرس الأدب دراسة علمية؟ (ص. 45)

5. صورة الأكاديمي - الأديب والامتداد:

سيكون لأفكار طه حسين حول الأدب وتقسيمه إلى إنشاء ووصف، ومراوحته بين "العلم" (الموضوعية)، والفن (الذاتية) أثره في الدرس الأدبي العربي إلى الآن. أي بمعنى أن صورة زيدان وصورة الرافعي المتناقضتين ستجدان لهما توفيقا مقبولا في الصورة التي اتخذها طه حسين "في الأدب الجاهلي". ويمكننا التمثيل لذلك ببعض النماذج التالية:

1.5. أحمد الشايب وأصول النقد الأدبي: (1945 المقدمة)(1)

في أواسط الأربعينيات من القرن العشرين، ينطلق أحمد الشايب من تحديدات طه حسين للأدب، قائلا: "ثم نظروا إلى موضوع الأدب، فقسموه على أساسه قسمين: إنشائي ووصفي، فإذا كان الكلام معبرا عن الطبيعة تعبيرا مباشرا، كان هو الأدب الإنشائي، وذلك عندما يصور العواطف الإنسانية، وهذا النوع كما ترى ذاتي (Subjective)، لأنه معرض لشخصية الإنسان حيث نراها، ونرى الحياة كما

(1) أ. الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط. 1955/5، ص 43- 44.

تفسرها وتلونها، وأما حينما ينتظر الكاتب هؤلاء الأدباء المنشئين ليفرغوا من كلامهم، ثم ينظر فيه ليرى رأيه شارحا ناقدا مؤرخا، فهذا هو الأدب الوصفي... وهذا النوع الثاني **يكاد يكون موضوعيا** (Objective) لأنه مقيد بما قال الآخرون، **وإن لم يخل من حكم الذوق وآثار الشخصية** ومن محاولة التأثير في القراء أو السامعين لعلهم يرون ما يرى الناقد أو المؤرخ" (ص 43 – 44).

ثم ينبري لتقسم الأدب الإنشائي إلى شعر ونثر، والوصفي إلى نقد أدبي وتاريخ أدب، تماما كما رأينا مع طه حسين. وبصدد "الأنواع الأدبية" المتصلة بالأدب الإنشائي، نجده يسير في المنحى نفسه الذي رأيناه مع زيدان، مع اضطراب في الفهم والتقسيم: "وأخيرا نرى الشعر قصصا وغناء وتمثيلا، والغناء مدح وهجاء، ووصف ورثاء ونسيب وحماسة إلى غير ذلك، والتمثيل فكاهي وحزين. ثم نرى النثر خطابة ومقالة وقصة ومقامة ورسالة ومناظرة ومحاضرة إلى غير ذلك مما نجده في كتب البلاغة، والنقد الأدبي وفي النصوص الأدبية المنتشرة". (ص 45).

واضح من خلال تمييز الشايب بين أقسام الأدب الإنشائي انطلاقه من المستشرق، وهو يتحدث عن "الأدب" الحديث، بمعناه "الشعر" عند أرسطو، فيعتبر "الشعر" قصصا وغناء وتمثيلا. ويرى الغنائية في المدح والهجاء والوصف والرثاء، ولا يتحدث عن القصص، ويخلص إلى كون التمثيل فكاهة وحزنا؟ وفي الوقت نفسه ينطلق من تقسيم الشيخ الأدب إلى شعر ونثر، فيعدد الأنواع النثرية مدرجا فيها الخطابة والمقالة والقصة.

وفي نطاق تحديده للنقد الأدبي، يعقد فصلا كاملا للعلاقة بين الأدب والفن والعلم، منتهيا إلى التصور نفسه الذي رصدناه مع طه حسين، بقوله:

"إن الأدب بمعناه العام يتناول جميع الآثار التي تتركها أقلام الكاتبين في أي باب، فمنه العلوم، والفلسفات، والفنون والآداب. ويدخلون فيه التاريخ والنقد، والسياسة، والاجتماع، والفنون، والاقتصاد، من كل ما يؤدي حاجة النفس الثقافية. وهذا النوع تغلب فيه الناحية العلمية، فهو علم في أسلوب أدبي، وكثير من فروعه يجمع بين العنصرين العقلي والعاطفي بدرجة متقاربة. **فالنقد مزيج من العلم والفن**، والتاريخ لا ينسى الخيال والشعور، وكثير من الفلاسفة كانوا أدباء،" (ص 68)

5. 2. محمد مندور والأدب والنقد[1]:

"والأدب بحكم أنه مجموعة من المؤلفات التي تملك الإثارة الفكرية والعاطفية، لا بد أن تدخل عند الحديث عنه مقومات إنسانية لا نقول أن المؤرخ العام يستغني عنها، بل نقول إنها ألزم لمؤرخ الأدب، وذلك لأننا مهما نادينا بضرورة عدم التحزب في تاريخ الأدب كما ينادي المؤرخون بعدم التحزب في التاريخ العام - إلا أنه **لا مفر لمؤرخ الأدب من أن يحكم على ما يدرس**، وكل حكم لا بد أن يقوم على التجربة الشخصية. إذن فمؤرخ الأدب لا مناص له عندما يحكم على الكاتب أو الكتاب الذي يدرسه من أن يعود إلى نفسه ليتلقى انفعالاتها، ثم يدرس تلك الانفعالات تحت ضوء العقل لينحي منها ما يمكن أن يكون إحساسا مدفوعا أو مدسوسا لعصبية أو أشياء أخرى".

وفي تبريره التمايز بين الموضوعية والذاتية في النقد الأدبي في الغرب، يخلص إلى القول:

"واعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مذهبين كبيرين على هذا الأساس: أحدهما النقد الذاتي أو التأثري، والآخر النقد الشيئي (Critique Subjective ou impressioniste) أو الموضوعي (Critique Objective). والنقد الذاتي هو النقد القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر، وأن جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله، ولا بد من أن يظل في النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الغير. وعلى العكس من ذلك النقد الموضوعي: الذي يقول بأن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالا لذوق شخصي أو تحكم فردي، وليس معنى النقد الموضوعي أن هذه القواعد تطبق آليا، وإنما العبرة باستخدام القواعد. وهنا تظهر المقدرة الشخصية، وهكذا يدخل **العنصر الشخصي في النقد الموضوعي، كما أن العنصر العقلي الذي لا بد منه لتدعيم الذوق يكون الجانب الموضوعي في النقد الذاتي**. وعلى هذا النحو يتضح أن هذه التفرقة تقوم على مجرد التغليب". (ص 11).

جئت بهذين المثالين من الشايب ومندور، لتأكيد أن التصورات التي رأيناها مع طه حسين "الأكاديمي - الأديب" في العشرينيات مستمرة ومتواصلة، زمانيا، في

(1) محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر، 1988، ص 7.

مختلف الأدبيات التي كان لها تأثير وحضور في الدرس الأدبي الجامعي العربي في مختلف أقسام اللغة العربية وآدابها في كل كليات الآداب العربية. بل إن هذه التصورات ما تزال إلى الآن كما يمكن التدليل عليها، اعتباطا، من خلال أحمد درويش من مصر (في أواسط التسعينيات من القرن العشرين) وخلف محمود حسين من العراق، في أواخر العقد الأول من الألفية الجديدة، ونادر كاظم من البحرين.

3.5. أحمد درويش:

يترجم أحمد درويش الموقف من الصرامة العلمية في الدرس الأدبي بقوله:

"ألا يمكن اللجوء في لغة النقد الأدبي إلى طريقة تأخذ من العلم الصرامة والدقة والحيدة واطراح الفروض ومناقشتها قبل الإدلاء بالرأي، والاستعانة بما يقدمه العلم من وسائل مختلفة في قياس الظواهر، لكنها في نفس الوقت تحاول أن تقترب من مناخ النص الذي تدور في أفقه، وأن تقرب المتلقي - وهو طرف دائرة التوصيل التي ينشدها كل من المبدع والناقد - أن تقربه من العمل الفني ليرى مظاهر السلبي والإيجابي فيه بدلا **من أن تقربه إلى حقائق العلم المجردة** في أي حقل من حقول المعرفة حتى ولو كان هذا الحقل هو النقد الأدبي ذاته"[(1)].

4.5. خلف محمود حسين:

أما خلف محمود حسين

"لنقف قليلا عند معنى النقد، إذ قسمه دارسو الأدب على قسمين: أدب إنشائي، وأدب وصفي. فأما الأدب الإنشائي فهو ما يكتبه الشاعر أو القاص أو الروائي يصور فيه تجربة أو يعكس موقفا معينا، إذ يتولد لديه إحساس بلغة مؤثرة، ويهدف من كل هذا إثارة العواطف ونقل التجربة وإمتاع النفس. لهذا من يقرأ الأدب الإنشائي يعجب به، ثم يفسر هذا الإعجاب، ولكن قد يكتشف أن هذا النص الذي قرأه لا يستحق هذا الإعجاب لأن فيه عيوبا تتصل بلغته أو معانيه، أو صوره.

(1) أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، 1996، ص 8.

والقارئ في كلا الموقفين: موقف الإعجاب وموقف الاستهجان ناقد بشكل أو بآخر، وهذا هو الأدب الوصفي"[1].

5.5. نادر كاظم و"علمية" النقد:

لقد تشبع نادر كاظم بالنقد الثقافي الذي جاء ليحل محل النقد الأدبي. بمعنى أن السياق الذي يعبر فيه عن تصوره للأدب مختلف عما رأيناه سابقا. لنقرأ ما كتبه سنة 2013[2]:

"هل صار النقد علما؟ هذا سؤال قد نختلف في الإجابة عنه، إلا أن الحاصل أن النقد استقل بموضوعه الأثير (وهو الأدب ونصوصه)، وفي الحصيلة انتهى هذا الاستقلال إلى ما يشبه استقالة النقد وانسحابه من الوجود في العالم، وانكفائه إلى "تيه النصوصية" بعد أن كان يمثل "حركة تدخلية جسورة"[3].

بتعبير أوضح، فإن المطالبة باستقلال النقد وعلميته انتهت إلى استقالة النقد أو إقالته، أي أصبح النقد بلا وظيفة مؤثرة وبلا مهمة ذات شأن في عالم اليوم، وصار غاية المطلوب منه أن يحلل النص الأدبي ويستخرج بنياته الجمالية أو يقوضها، وأن يكشف عن جماليته أو فجواته الداخلية. وفي الحصيلة صار معظم النقد الأكاديمي لا يظهر إلا في صورة كتابات غامضة وملغزة وملئى بترميزات وأشكال عصية على فهم معظم القراء، في حين أصبح "النقد الطليعي" التطبيقي والصحفي مشحونا بكلام إنشائي أجوف لا غاية من ورائه إلا تدبيج الجمل ورص العبارات "الفارغة".

وفي الخلاصة دخلت الممارسة النقدية في "قلب التيه النقدي".

لنفترض جدلا، أن "**الأكاديمي – العالم**" تشكل في فضائنا الأدبي خلال المرحلة البنيوية في الثمانينيات، والتفكيكية في التسعينيات ونحن ندعي خلاف ذلك، لأننا نتفق مع كاظم في جوابه عن السؤال: "هل صار النقد علما؟ بأن هذا محل

---

(1) م. م. خلف محمود حسين، (جامعة تكريت)، الرؤية النقدية في أدب ابن شهيد، مجلة سر من رأى، م.5، ع.15، السنة الخامسة، تموز 2009.

(2) نادر كاظم، هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟ مجلة المستقبل العربي، كانون الأول (ديسمبر) 2013/12، العدد: 418، السنة: 36، ص 112.

(3) إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر. عبد الكريم محفوض (دمشق، اتحاد كتاب العرب، 2000)، ص 7.

خلاف، ولنطرح السؤال التالي: ما الذي يضير ميلاد "الأكاديمي – العالم" في المجال الجامعي العربي؟

يجيب كاظم بأن هذا النقد "العلمي":

أ. استقال من وظيفته الاجتماعية والسياسية، وهو ينغمس في "تيه النصوصية" كما تحدث عنها إدوارد سعيد وعبد العزيز حمودة.

ب. صارت وظيفة النقد تحليل النص واستخراج البنيات الجمالية.

ت. غموض هذا النقد بسبب استعماله للرموز والأشكال التي لا يفهمها معظم القراء. أي أنه صار مجرد لعب نصوصي مجاني.

كل هذا القصور الذي طبع النقد الأكاديمي العربي خلال الثمانينيات والتسعينيات هو الذي جعل "البديل النقدي" يظهر مع عبد الله الغذامي الذي أعلن "موت النقد الأدبي"، ودعا إلى إحلال "النقد الثقافي" محله. إن النقد الثقافي، باعتباره بديلا، كما يرى نادر كاظم، سيضطلع بالوظيفة التي تخلى عنها النقد الأدبي، وهي "الكشف عن العيوب الثقافية النسقية التي تتلبس بلبوس الجمالي، وتتسرب من خلاله" (ص 119).

إن ما يهمنا من إثبات هذا الرأي الذي بدأ يجد له أنصارا في الساحة الثقافية العربية هو أنه يستعيد صورة "الأكاديمي – الأديب"، في بداية القرن الحادي والعشرين، لكن في سياق غير السياق الذي برز فيه ذلك الأكاديمي. وليس هذا الأكاديمي – الأديب غير المثقف (النقد الثقافي) الذي ينخرط في الصراع السياسي، وينتصر لتصور إيديولوجي ضد تصورات أخرى لا تقاسمه الأفكار التي يحملها. إن النقد الثقافي البديل ليس سوى إيديولوجيا جديدة، لا تؤمن بالعلم ولا بالبحث العلمي. وهي بذلك لا تختلف عن الذاتية التي رأيناها مع طه حسين ومن سار على منواله، إلا في كونها في المرحلة الأولى (العشرينيات) كانت تأتي تحت مسمى: الذوق الشخصي، وفي الخمسينيات تحت مسمى الالتزام أو الوظيفة الاجتماعية والإيديولوجية للنقد الأدبي، وفي أواخر التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، تحت مسمى "الوظيفة الثقافية" التي تتحقق من خلال النقد الثقافي التي يبحث عن "الأنساق" الكامنة والمتخفية وراء الجمالي، بديلا عن النقد الأدبي...

لا فرق في النهاية، بين طه حسين وعبد الله الغذامي رغم الفارق الزمني، إلا في استعمال المفاهيم: الأدب الوصفي والنقد الثقافي. أما الوظيفة فواحدة، غير أنها كانت تحت مسمى "الأدب الإنشائي"، وقد صارت تحت مدلول "النسق الثقافي". أما المحتوى المشترك فهو الذهاب إلى "استحالة أن يكون النقد علما".

6. على سبيل التركيب:

ننتقل من صورة الجامعي - الأكاديمي (زيدان)، والجامعي - الأديب (الرافعي) إلى صورة الأكاديمي - الأديب مع طه حسين. هذه الصورة الأخيرة هي التي استقرت إلى الآن في فهمنا للأدب والنقد وتاريخ الأدب. ولقد عملت مصنفات تاريخ الأدب التي سارت على منوال زيدان والرافعي متصلين أو منفصلين على تكريس هذه الرؤية. وجاءت محاولة طه حسين لتضفي عليها طابعا تنظيريا ستسير عليه أغلب الكتابات التاريخية والنقدية معا، وستجد في أعمال شوقي ضيف التي فرضت نفسها في حقبة تشكلت فيها العديد من الجامعات العربية منذ منتصف القرن العشرين ضالتها فتنقلها إلى الآن بصورة أمينة، لا يكون الاختلاف فيها إلا على مستوى التعبير. إن القضايا التي تم "الحسم" فيها ونقلها عبر الزمن لا تتعدى:

- الأدب: شعر ونثر.
- الشعر العربي غنائي.
- النقد فن وعلم، ويستحيل أن يكون علما.

هذه الأفكار الثلاثة تحاول التوفيق بين تصورين: غربي وعربي: أي بين المستشرق والشيخ. هل نقول إنها المذهب الثالث المشوه الذي تحدث عنه طه حسين بعد إفلاس الجامعة المصرية إبان الحرب الأولى؟

يشترك هذا التصور في تعريف الأدب أو تحديد أجناسه وأنواعه، كما يأتلف في التاريخ له، أو في الطريقة التي بواسطتها تتم دراسته، أو تدريسه. وإذا أردنا السير بعيدا في معاينة كيف تتحقق هذه الأفكار من خلال تحليل العلاقة بين النص الأدبي والمناهج النقدية، سنلاحظ كيف أن الطريقة التي حدد بها طه حسين الأدب الوصفي في علاقته بالأدب الإنشائي، هي العلاقة نفسها التي ستظهر في

الخمسينيات تحت تأثير اليسار العربي مع الواقعية والالتزام حيث الاهتمام يتركز على البعد الاجتماعي للأدب ولوظيفته في الصراع الاجتماعي والسياسي، وهي نفسها التي ستظهر مجددا في التسعينيات مع "النقد الثقافي" الذي صار يتخفى عندنا وراء "النسق الثقافي" كصيغة معدلة لمقولة "الصراع الطبقي" الذي كانت مهيمنة إبان صعود اليسار. وهي نفسها التي ستحدد مفاهيم جديدة برزت في الصيرورة تحت مسمى: "النص" و"المنهج" منذ أواسط القرن العشرين إلى الآن. فكيف كان فهم علاقة النص بالمنهج في النظرية والتطبيق؟ ذاك ما سنحاول تناوله في الفصل الثالث.

الفَصْلُ الثَّالِث

النقد الأدبي العربي:
النص والمنهج والعلاقة الملتبسة

1. تقديم:

1.1. التطور المحجوز:

إن التصور الذي أرسي مع "الأكاديمي – الأديب" سيتواصل إلى الخمسينيات بصورة أساسية. ولكنه مع ذلك سيتواصل إلى الآن في مختلف الجامعات العربية، من خلال الدرس الأدبي السائد، رغم التغيرات التي عرفها في مسيرته، وخاصة منذ الثمانينيات.

لقد عرف النقد العربي الحديث تحولات كبرى خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، بصورة لم يعرفها في أي فترة سابقة. يعود هذا إلى عوامل متعددة من أهمها انفتاحه، واستفادته من المستجدات النظرية والتطبيقية التي تحققت في الغرب، وخاصة في فرنسا. تتجلى هذه التحولات فيما يلي:

1.1.1. ظهور لغة وصفية جديدة تزخر بالمصطلحات الجديدة التي لا يمكن في حال استقرارها، وتواتر استخدامها بطريقة ملائمة إلا أن تكون عامل إثراء للغة العربية وللغات الاصطلاحية التي نوظفها في مختلف العلوم الإنسانية.

2.1.1. استعمال طرائق جديدة في معالجة النص الأدبي، وتوظيف الخطاطات والأشكال، مع إنجاز تحليلات جزئية تركز على تفاصيل العمل الأدبي ودقائقه.

لكن هذه التحولات لم تمارس وفق انتظامات خاصة مؤسسة على حوار جماعي، ولذا بقيت أعمالا فردية خاصة، ينظمها مناخ عام يتأطر ضمن سياق التحول العام الذي انتهى إلينا. ورغم الإيجابيات العديدة التي يمكن أن نرصدها بالنظر إلى ما تحقق، فإن عناصر سلبية كثيرة واكبت هذه التجربة منذ بدايتها، واستمرت معها إلى يوم الناس هذا.

كثيرون انتقدوا هذه التجربة عن حق وعن باطل، عن جهل أو عن علم، بعد تأمل واستقراء، أو انطلاقا من مسبقات قبلية أو تصورات جاهزة. وما يلزمنا لإعطاء

هذه التجربة ما تستحق من العناية أن نفكر فيها بعيدا عن إكراهات السجال، ومن منظور يعمق مسارها، ويدفعها نحو التبلور والتطور، رغم أن هناك من يدعو إلى القطيعة مع تلك المرحلة، والانعطاف إلى مرحلة أخرى جديدة.

نود في هذا الفصل مناقشة بعض القضايا الجوهرية التي تتصل بحصيلة هذا التطور من زاوية نقدية تضع في الاعتبار الأسس الإبستيمولوجية التي تستند إليها، والآفاق التي يمكن استشرافها، عن طريق إعادة التفكير فيما تراكم، وتحليل التصورات التي تحول دون التطور، واقتراح ما يمكن أن يساهم في بلورة وعي يخدم فكرنا الأدبي، ويسهم في الارتقاء به إلى مستوى أعلى.

2.1. التباس الاختلاف:

تتعدد أشكال وأنواع التعامل مع النص الأدبي في إنجازاتنا العربية الحديثة. لا يعود سبب هذا التعدد إلى اختلاف وجهات النظر، وتنوعها بحسب التصورات المنطلق منها في معالجة النص الأدبي فقط، ولكنه يؤوب أيضا، وأساسا، إلى طبيعة التعاطي مع النص الأدبي وفق أسس ومبادئ خاصة، بصورة واضحة حينا، ومبهمة في أحايين أخرى.

إذا كان مرد ذلك التعدد يتصل باختلاف وجهات النظر، والتصورات التي يمكن اعتبارها خلفيات محددة للاشتغال تبعا لقناعات الدارس، فلا يمكن سوى الذهاب إلى إيجابية هذا التعدد، والتعامل معه باعتباره مصدر غنى فكري وتشعب معرفي. وذلك لسبب واضح مفاده أن الاختلاف والتعدد هنا مؤسسان على قاعدة معرفية وتصورية خاصة.

أما إذا كان يتأسس على طبيعة ثابتة في النظر إلى النص الأدبي بدون أي هاجس محدد، أو رؤية مدققة، أو خلفية مؤسسة على قاعدة فكرية، فلا يمكن اعتباره سوى مظهر سلبي للاختلاف المبني على الالتباس لأنه لا ينهض على دعائم معينة، أو تصورات محددة وواعية للنص الأدبي. وحين نعتبر هذا مظهرا سلبيا، فلأنه لا يتأسس على قاعدة واضحة للعلاقة بين الدارس وموضوعه. ولذلك يظل الإبهام هو المظهر الطاغي. وكلما هيمن الإبهام، في التصور والنظر، كانت الإنجازات النقدية

تعكسه على الصعيد العملي، فيحول ذلك دون الحوار، ودون بلورة ما يمكن أن يسهم في تطوير الوعي والممارسة.

يقودنا هذا الالتباس إلى التساؤل عن طبيعة "قراءة" النص الأدبي، ورصد بعض مظاهرها لنعاين إلى أي حد يمكننا الوقوف على طبيعة واعية أو غير واعية في التعاطي مع "النص" وفق مبادئ محددة، أو تصورات ملموسة. وذلك إيمانا منا أن تطور "قراءتنا" مشروط بتطور ووضوح "**فكرنا الأدبي**"، وتشكله على قاعدة معرفية محددة السمات، ودقيقة الملامح.

2. أسئلة القراءة ومشروعيتها:

1.2. في السؤال ونوع الأسئلة:

لا بد لنا أولا من التنبيه إلى ضرورة معاينة نوع الأسئلة التي نطرح، لتَبيُّن مدى مشروعيتها، وضرورتها أوْ لا. وذلك بناء على أن كيفية طرح السؤال تبين لنا طبيعة الإشكال، والمراد منه. كما أنه في حال التقدم في تحليله والجواب عنه تطرح أمامنا أسئلة جديدة لابد من متابعتها للكشف عن مدى ملاءمتها لطبيعة المشاكل المطروحة، ومدى وضوحها الوضوح الذي يساعدنا على تقدم الجواب المناسب. وبدون ذلك تظل أسئلتنا غير ذات مدلول ولا محتوى. نطرح بعض هذه الأسئلة في مرحلة، ونبين في مرحلة أخرى مدى مشروعيتها.

2.2. نسقية القراءة:

إن أول سؤال يفرض نفسه في هذا السياق هو "**ما الذي يحدد نسقية القراءة الأدبية**"؟ يتصل السؤال هنا بطبيعة العمل الذي نقوم به حيال النص الأدبي، وهل يخضع لنسقية ما أم أنه بلا نسقية؟ ويتفرع عنه سؤالان افتراضيان: أهو انطلاقها في اشتغالها بالأدب، أو بالنص الأدبي من نسق "جاهز" لديها؟ أم أنها تبني نسقيتها الخاصة بها وهي تشتغل به؟

هناك فرق كبير وواضح بين السؤالين. يفترض الأول أن القراءة تستمد "نسقيتـ"ـها من **موضوع الاشتغال** (النص الأدبي) الذي يضعها أمام خصوصية

تفرض نفسها من طبيعة الموضوع نفسه. ويستدعي الثاني نسقية القراءة **من ذاتها**، بما تمتلكه من مقومات وعناصر تضفي عليها طبيعة إجرائية خاصة في التعامل مع النص الأدبي.

بحسب الافتراض الأول، لا يمكننا إلا أن نجد أنفسنا أمام التعدد والاختلاف اللذين يؤديان إلى الالتباس الذي أشرنا إليه أعلاه (2.1)، وبمقتضاه تصبح كل قراءة تتصل بالنص الأدبي، وبغض النظر عن طبيعتها، ذات نسق. أما بحسب السؤال الثاني، فلا يمكننا الحديث عن نسقية القراءة إلا إذا كانت خاضعة لنسق خاص في القراءة.

يدفعنا هذا التمييز بين الممارستين إلى النظر في كون كل منهما يعكس رؤية خاصة للعمل الأدبي، وتصوره، وفهمه. ولو كان الأمر يقف عند هذا الحد، ولا يتعداه، لسلمنا به، وغضضنا الطرف عنه. ولكنه في حقيقة الأمر يتعدى اختلاف طريقة تصور الأشياء ومعاينتها إلى ممارسة شاملة لا ترتهن إلى ضوابط وقواعد عامة، يمكننا التسليم بأهميتها وضرورتها. والمقصود غياب أرضية مشتركة ننطلق منها لممارسة الاختلاف، والوعي بالمغايرة. وينتج عن هذا الغياب، أو تغييب هذه الأرضية المشتركة وجود هوات فاصلة لا تسمح بممارسة الاختلاف على النحو الأمثل. وهذا هو ما يطبع الوعي بالأدب وممارسته في اشتغالاتنا المختلفة وأصناف تفكيرنا فيه، منذ الحقبة التي تعرف في التاريخ العربي الحديث بعصر النهضة إلى الآن.

3.2. لماذا نسقية القراءة؟

وثاني سؤال يفرض نفسه علينا بإلحاح، تبعا لما حاولنا بلورته بصدد السؤال الأول هو: لماذا نتساءل عن "نسقية" القراءة؟ وماذا يمكن أن نحصل عليه من جراء طرح هذا السؤال؟ لماذا لا نعتبر كل "قراءة" تتصل بالنص الأدبي "نقدا أدبيا" (وهذا واقع الحال)، ونسلم بتعدد القراءات واختلاف بعضها عن بعض بتعدد المشتغلين بالأدب واختلافهم؟

نتبين أن هذا السؤال تتولد منه أسئلة عديدة يجسدها ما يقدمه لنا الواقع الأدبي العربي الحديث. وكل الأسئلة تصب في التراكمات المختلفة، سواء على صعيد الوعي أو الممارسة، أو النظرية والتطبيق.

إن الاختلاف المشار إليه يبين لنا بالملموس تعدد التصورات والمنظورات إلى النص الأدبي، وإلى مختلف القضايا الأدبية. لكن طرح هذا السؤال يستدعي، كما أتصور، النظر في: تعدد القراءات ومشروعياتها.

1.3.2. تعددية القراءة:

إن التمييز بين مختلف "القراءات" المتحققة يسمح لنا بـ:

أ. وضع الحدود بين القراءات بالارتهان إلى طبيعة كل منها (القراءة العلمية ليست النقدية، والتربوية ليست الصحفية مثلا)، مع ضرورة الوقوف على ما يمكن أن تضطلع به كل قراءة في إضاءة النص والكشف عنه.

ب. إبراز صلاحية كل منها من عدمها، انطلاقا من معاينة كل منها ومدى كفايتها في التناول أو المعالجة، وفق مقتضيات كل منها، ومدى قدرتها على التطور نظريا وعمليا.

2.3.2. مشروعية القراءة:

يسمح لنا الجواب عن السؤال الذي نطرح، بالانتقال إلى مستوى أعلى: وهو الارتقاء بالقراءات إلى درجة عليا من الفهم والتفسير بناء على ضوابط محددة وملموسة، وقواعد وآليات معينة، وبذلك تصبح، كل قراءة، تتوفر على حد أدنى من المقبولية. وإلا سادت الفوضى وعم التسيب، أي تصبح كل قراءة مشروعة، وكل القراءات متساوية، وكلنا نمارس "النقد الأدبي"؟

يفرض علينا سؤال "مشروعية القراءة"، كما حاولنا توضيحه، أن يجعلنا كمشتغلين بالأدب أحد اثنين لا ثالث لهما:

أ. قائل بجدوى أي تفكير أو تنظيم أو تأطير لأشكال القراءات وأنواعها وفق معايير محددة ومتفق على صلاحيتها وأهميتها.

ب. قائل بضرورة تجاوز هذا النمط من الأسئلة، والاقتصار على التعامل مع "القراءات" كيفما كانت بأنها "مشروعة" ما دامت تستند إلى تصور ما للأدب أو فهم خاص له، وما دام المشتغل بالأدب ينطلق من مقومات محددة ومؤهلات معينة للتعاطي مع الأدب وقراءته وتحليله.

أمام التمييز بين هذين التصورين نجد أن السائد في الوطن العربي هو تغييب هذا النوع من الأسئلة، وعدم إدراك أهميتها. ولذلك تغدو كل"قراءة" نقدا أدبيا. وكل مشتغل بالنص الأدبي ناقدا أدبيا. وفي مناقشة "الأطاريح" الجامعية يتم التركيز على الأخطاء المطبعية والأسلوبية بصورة أساسية، وقلما يتم الالتفات إلى الخلل المنهجي **الذي يهيمن في أغلب هذه الأطاريح، إن لم نقل فيها جميعا، وبدون استثناء؟ إن النقاش المنهجي غائب ومغيب في دراساتنا وأبحاثنا الجامعية، لأننا ببساطة لا ننطلق** من خلفيات نظرية وعلمية في تحليل العمل الأدبي.

3. نسقية القراءة ومنهجيتها: علاقة النص بالمنهج:

إن مؤدى هذه الأسئلة يجد مرتكزه في الفكرة التالية التي هيمنت طويلا (العصر الحديث) على تفكيرنا في الأدب وكيفية التعامل معه. نصوغ هذه الفكرة من خلال السؤال التالي: هل النص الأدبي هو الذي يفرض علينا المنهج الذي بواسطته نتعامل معه؟ أم أن تصورنا المشكل عن الأدب، في ضوء تصورات أخرى متصلة بالإنسان والطبيعة، هو الذي بواسطته ندخل عالم النص؟

سؤالان مختلفان جوهريا لأن كلا منهما يقدم تصورا مختلفا في التعامل مع الأدب، وما لم نتبين حدود ولا نسقية التصور الذي نشتغل به، في نطاق تعيين العلاقة بين المنهج والنص الأدبي، سيظل فهمنا للأدب قاصرا، وطريقة تحليلنا له تقوم على الانطباع "الذاتي" لا على الإبداع "الموضوعي"؟

منذ عصر النهضة إلى الآن مرت علاقتنا بالمنهج بما يلي:

أ. **عدم الأخذ بأي منهج**: تلخيص النص، واقتطاف الشواهد منه للتدليل على أفكار تشكلت لدى "الناقد" بناء على قراءاته وذائقته الفنية.

ب. **التعامل بمنهج محدد**: الانطلاق من أحد العلوم الإنسانية مثل: التاريخ، علم النفس، علم الاجتماع، علم اللغة، وادعاء تطبيقها على النص الأدبي.

ج. **التكامل المنهجي**: اعتماد كل المناهج الممكنة، والمزج بينها في التحليل والتقييم.

هذا هو التعدد الذي أومأنا إليه، والاختلاف الذي أشرنا إليه. لكن هذا التعدد الظاهري والاختلاف السطحي يرتد إلى تصور واحد مشترك على مستوى العمق. ويبدو أن هذا التصور المشترك صار متوارثا تتناقله الأجيال المشتغلة بالأدب جيلا بعد جيل. ولا يبدو أي فرق بين مختلف المشتغلين إلا في كيفية التعبير عنه، أو استخدام المهارة الأسلوبية في الكشف عليه. سنتعرض إلى هذا التصور المشترك انطلاقا من عينات فقط، اخترناها لأعلام معروفين في تاريخ النقد العربي الحديث والمعاصر، وحاولنا تنويع الأمثلة باتباع التطور التاريخي (الزمن)، وتعدد الفضاء الجغرافي العربي (المكان). ولمن يرد البحث عن تجليات هذا التصور في كتب أخرى من مختلف البلاد العربية، وفي مختلف الأزمنة الحديثة، وفي مختلف الرسائل والأطاريح التي تقدم إلى كليات الآداب العربية فإنه سيجد الأمثلة نفسها، والمحتوى عينه، وإن تبدلت اللغات، والأجناس أو الأنواع المشتغل بها.

3.1. شوقي ضيف: أسئلة البدايات:

يمثل شوقي ضيف هذا التصور بامتياز. لقد كرس كل مؤلفاته (في طبعاتها الكثيرة) لتمثيله وإبرازه بمختلف الصور والأشكال. ولعل مرتكز هذا التصور يكمن في هيمنة الهاجس التاريخي في الأدب والنقد، من خلال طرح الأسئلة القديمة عن الأصول الأولى لتحقق كل منهما: أيهما أسبق الشعر أم النثر؟ الأدب أم النقد؟،

إن طرح هذا النوع من الأسئلة وليد الرغبة في البحث عن تاريخ تشكل الممارسة الأدبية في الثقافة العربية، وهي تتصل بمحاولة التأريخ للأدب العربي في بداياته. لكن هل من الضروري طرح هذا النوع من الأسئلة، بصدد علاقة النص بالمنهج، أو علاقة الإبداع بالنقد، والتي لا تفرض بالضرورة الحاجة إلى التاريخ؟ إننا أمام تاريخ طويل عريض من ممارسة الإبداع والنقد الأدبيين. وأمام كل من المبدع والناقد تراث يستند إليه في الإبداع والنقد. لكن الارتكاز على سؤال العلاقة الأولية بين الأدب والنقد لا يمكن إلا أن تكرس تصور العلاقة بينهما، وتجعلها غير قابلة للتجاوز. ومن ثمة يتم تحديد تلك العلاقة وفق التصور الذي سيظل مهيمنا إلى الآن. لنقرأ رأي شوقي ضيف:

"واضح أن **الأدب يوجد أولا**، ثم يوجد نقده، لسبب بسيط وهو أن النقد يتخذه موضوعا له، ومن هنا ينشأ الفرق البين بينهما، فالأدب موضوعه الطبيعة والحياة الإنسانية، **والنقد موضوعه الأدب، فهو فن مشتق من غيره**، أو **متوقف على غيره**، إذ لا يوجد بدون أدب يشتق منه قواعده، ويسلط عليه مقاييسه، ويصور فيه رضاه وسخطه. وإنما **دعيناه فنا**؛ لأن أصحابه يعالجون أفكارهم فيه **معالجة فنية**، فهم يعنون بعباراتهم كما يعنون بمعانيهم، **فمثلهم مثل الأدباء** يحاولون التأثير في قرائهم بوسيلتين: المعاني التي يفسرون بها قيم الآثار الأدبية، والأساليب التي يعرضون بها هذه المعاني، إذ يطلبون فيها الروعة البيانية، حتى يقتنع القارئ ويسلم لهم بما يقولون ويقررون" (التشديد مني)[1].

إن إصراره الطبيعي - التاريخي على أسبقية الأدب على النقد لا يوازيه إلا تأكيده على اشتراكهما في "البعد الفني" الذي يدفع كلا من ممارسهما إلى الرغبة في التأثير في القراء بهدف الاقتناع. لا أحد يجادل في أن النقد يشتغل بالأدب باعتباره موضوعا له. كما أن لا أحد يماري في أن أي خطاب، كيفما كان جنسه، له الهدف التأثيري عينه. لكن السؤال، باعتبار تاريخ الممارسة، أن كلا من الأدب والنقد صار له تاريخه الخاص، الذي يتحدد في علاقته بتاريخ الآخر. وتبعا لذلك فالعلاقة، حسب السبق التاريخي، ليست أزلية. ولكنها تتحدد في ضوء وعي كل منهما بالآخر، وموقفه منه، في سياق التطور التاريخي. وتبعا لذلك، فالمشتغل بالنقد، لا يجد أمامه فقط نصا إبداعيا، سابقا عليه، ولكن أيضا ممارسة نقدية لها تاريخها، وعليه أن يتخذ منها موقفا معينا، بناء على ما تراكم لديه من وعي الـ "علاقة" المتجددة بالأدب. ولا يمكن لهذه العلاقة إلا أن تتغير بالضرورة. هذه هي الرؤية التاريخية الحقيقية لأنها تتجاوز مرحلة التفكير في "الأوائل" أو الأوليات، لأنها تضع التفكير في الظواهر يخضع لضرورة التحول التاريخي. أما الخضوع لأسئلة البدايات فلا يمكن إلا أن يبطل التغير، ويكرس التصور الذي يسود في حال خضوعه للمنطق نفسه: أي تبعية الممارسة النقدية للأدب، من جهة، واتخاذها نموذجا لإنتاج الخطاب النقدي من جهة ثانية، من حيث طبيعته ووظيفته.

---

(1) شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، ط. 5، ص 9 (المقدمة مذيلة 1954).

يظهر لنا هذا بجلاء، في مقارنة شوقي ضيف، بعد ذلك، بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب الذي يعده فرعا من التاريخ العام، من جهة، وبالبلاغة، من جهة ثانية، حيث يؤكد سير النقد في ركاب الأدب، بقوله:

"إن **النقد فن** لأن الناقد يقصد إلى الأداء الفني الجميل. أما **البلاغة فإلى أن تكون علما أقرب منها إلى أن تكون فنا**، إذ تتناول مجموعة متفقا عليها بين أهلها من **القواعد والرسوم الشبيهة بالقواعد والرسوم العلمية**، أو هي فن، ولكن لا على أنها من الفنون الجميلة، وإنما على أنها من الفنون العملية النافعة. وهي من أجل ذلك **قابلة لأن تصبح شيئا غثا لا غناء فيه ولا منفعة، وخاصة حين تتحول إلى أعداد وأرقام كما هو معروف عن البلاغة العربية في عصورها المتأخرة**". التشديد مني) (ص 11).

إذا كان الباحث قد جعل العلاقة بين النقد والأدب قائمة على التبعية في الزمان، وكذلك في إحداث الأثر في المتلقي، لأنه ينطلق من أسئلة البدايات، يقرر هذه العلاقة، ويكرسها على أنها علاقة لا تتقيد بالزمان، ونجد ذلك واضحا في تأكيده على البعد "الفني" للممارسة النقدية (النقد فن). ولكن عندما يقدم له تاريخ النقد (ظهور البلاغة وتطورها) صورا مناقضة لهذه العلاقة، (البلاغة علم) فإنه يرفضها رفضا قاطعا، لأنها "تصبح شيئا غثا لا غناء فيه ولا منفعة".

إن النقد في علاقته بالأدب، وفق هذا التصور، تابع الأدب ومتوقف عليه، ومنه "يشتق قواعده ويسلط عليه مقاييسه، ويصور فيه رضاه وسخطه".

لا يعني اشتقاق النقد قواعده ومقاييسه من الأدب سوى ضرورة اعتماده على منهج معين للعمل. كما أن تصويره السخط والرضا، لا يعني سوى إقحام الذات في العملية النقدية بالصورة التي تقربها من الإبداع الأدبي. يقول بعد أن استعرض المناهج النقدية الغربية وبين ما فيها من تعدد وتنوع:

"لعل في هذه الإلمامة بمناهج الدراسات الأدبية عند الغربيين ما يصور في وضوح كيف أنه **لم يوضع لدراسة الأدب والبحث في شخصياته منهج واحد** يعتمده جميع الباحثين الغربيين، **وكأن البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين**، أو قل إنه **لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه**، ولذلك كان من الواجب **على الباحث أن يفيد من هذه**

المناهج والدراسات جميعا، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي، حتى تنكشف له جميع الأبعاد في الأديب وفي الآثار الأدبية، ونستطيع أن نستعرضها ونرى مقدار ما يصيبه من كل منها على حدة ومدى ما يمكن أن ينتفع **بكل منها في بحثه الأدبي**[1] التشديد مني.

النص الأدبي وفق هذا التصور، وتبعا للخلفيات المشار إليها أعلاه، تتحدد علاقته بالنقد من خلال ما يلي:

أ. **تعقد النص**: النص مركب ومعقد، لم يوضع له، في الغرب، منهج واحد لدراسته.

ب. **قصور المنهج**: المنهج الواحد كيفما كان نوعه لا يمكنه أن يحتوي النص.

ج. **تكامل المناهج**: هو الحل لإمكان الإحاطة بمختلف جوانب النص وتعقيداته.

يتبين لنا من خلال هذه العناصر التصور اللاتاريخي للعلاقة بين الأدب والنقد، وأن الانطلاق من فهمها في صورتها "الأولية" هي المحدد حين كان النقد الأدبي في بداية تشكله كما صارت تقدمها كتب تاريخ الأدب: فالنص أول، وتام، ومعقد، والنقد ثان، وتابع، وناقص. وهذا التصور هو الذي سنجده في مختلف الكتابات النقدية العربية إلى الآن، وهي تقدم لنا نوعية العلاقة بين النص والمنهج.

2.3. سيد قطب: لكل منهج موقع في النص:

يقول سيد قطب مؤكدا التصور عينه:

"وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى إلى أمرين: الأول أن **الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع**. والثاني أن هذه **المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويما كاملا، فإيثار أحدهما على الآخر لا يكون إلا في الموضع الذي يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر**. فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج". وبعد تحديد هذه المناهج من خلال: المنهج

---

(1) شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط.7، 1992، ص 139.

الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج النفسي يبين أن من مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا **منهج أدبي كامل للنقد الأدبي، ندعوه "المنهج الكامل"**[1].

لا يحتاج هذا التعبير إلى تفسير، فهو يكرس الصورة نفسها بتنويعات نجدها فيما يلي:

أ. **استحالة الفصل بين المناهج** وطرائقها في التحليل، فكل منها يجد له موقعا في النص ذي الطبيعة المركبة والمعقدة، وكلها في "خدمة" النص.

ب. **الاستعمال الموضعي للمنهج:** كل منهج قابل لأن يوظف في موضع من النص يكون فيه أكفأ من غيره وأجدى.

ج. **تساوي المناهج:** ويبرز ذلك في الذهاب إلى استحالة التفضيل بينها، فهي كلها تخدم النص وتسهم في تحليله.

د. **المنهج الكامل:** في ضوء الملامح السابقة، يغدو الجمع بين المناهج والإفادة منها جميعا ضرورة يفرضها الأدب، ولا فرق بين المنهج الكامل أو تكامل المناهج.

3.3. جواد الطاهر: الانتقاء والذرائعية:

إن تعقد النص، وقصور المنهج عن الإحاطة بمحمل النص، لا يمكن أن يؤدي إلا الأخذ بما ينفع من كل المناهج، أيا كان نوعها أو خلفيتها، مادام ذلك ضروريا لاستجلاء النص. يقول جواد الطاهر، بعد وقوفه على المناهج المختلفة:

"وتظهر – إزاء هذه المناهج المتعددة – **دعوة إلى الانتقاء**، ففي كل منهج ينفع الناقد، **فليأخذ – إذا – ما ينفعه من المنهج التاريخي، والنفسي، والاجتماعي... والشكلي**. وكما أن الوقفة الخاصة عند النص تحليلا وتأملا... ضرورية فإن **الاستعانة بالمناهج الأخرى على استجلاء النص ضرورية أيضا...** لك أن تسمي هذا المنهج الانتقائي: **المنهج التكاملي**" التشديد مني[2].

---

(1) سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط. 8، 2003، ص 131-132.

(2) جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 442 - 443..

إننا هنا أمام الملامح نفسها وقد تجسدت من خلال الانتقائية التي تدعو إلى الانتفاع بمختلف المناهج تحت مسمى "المنهج التكاملي".

3.4. حسام الخطيب: ازدواج الأدب والنقد:

بعد إعطاء نبذة عن النقد الأخلاقي والنفسي والاجتماعي والأسطوري يسجل حسام الخطيب ما يلي:

"والناقد المتزن هو الذي **يستفيد من معطيات هذه المناهج جميعا** ويتمثلها ويستخدمها لإغناء العمليات النقدية الأساسية الثلاث: الشرح والتحليل والتقييم، **حسبما تقتضي طبيعة النص المدروس** ومن خلال **منهج نقدي يتناول الأدب من حيث هو أدب يدخل في تكوينه الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية، وغير ذلك مما يمت إلى النشاط الفكري العام للإنسان، على أن لا يؤدي ذلك إلى إغراق في الشكلية**"[1]، التشديد مني.

"وفي عصرنا الحالي أصبح النقد فعالية (علما أو فنا) قائمة بذاتها تقريبا، وذلك دون أن يفقد صلته بالأدب والعلوم الإنسانية الأخرى. والاتجاهات الحديثة في الأدب، كالابتداعية والرمزية والوجودية والطليعية، لها دائما وجهان: أحدهما **إبداعي** يتعلق بالمردود الأدبي ذاته، والثاني **نقدي** يتضمن جملة من المبادئ النظرية التي يقوم عليها كل اتجاه" (ص 60) التشديد من الكاتب.

وفي معرض رصده للعلاقة بين الأدب والنقد نجده يتجاوز ما رأيناه مع شوقي ضيف بقوله: "ومن الطبيعي أن يبدا المرء بالسؤال عن العلاقة بين النقد والأدب. وتبدو هذه العلاقة طبيعية فالنقد الأدبي لا وجود له بغير الأدب، والأدب أسبق ظهورا من النقد. ولكن من المهم التنبيه إلى أن العلاقة ليست ذات طرف واحد، أي أن النقد الأدبي ليس فعالية تابعة للفاعلية الأم وهي الأدب. ذلك أن النقد متأثر بالأدب ومؤثر فيه، وتقوم بين الفعاليتين علاقة متبادلة ذات طابع جدلي". (ص 58).

---

(1) حسام الخطيب، "حول حدود النقد الأدبي"، من كتاب "حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، إشراف عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، 1981، ص 58.

إنه التصور نفسه الذي رأيناه مع سابقيه، ولكن بتعديلين واضحين. إن المعطى الجديد الذي يقدمه حسام الخطيب يبدو في:

أ. **الوجه النقدي للإبداع:** يؤكد الخطيب أن الإبداع الأدبي صار له بدوره وجهان: إبداعي ونقدي، أي أن المبدع صار ينطلق في إنتاجه النصي من "تصور" معرفي ونقدي، وهو في ذلك لا يختلف عن الناقد. وكأني به، من خلال التشديد على هذه الخاصية، يؤكد التصور العام الذي يقضي بأن النقد لا يمكن أن يكون علما (عدم الإغراق في الشكلية) أو أن النقد فعالية (علم أو فن)، لكنه في الواقع من خلال الازدواج بين الأدب والنقد، لا يؤكد إلا أنه علم وفن في الوقت نفسه، حيث تغدو "الفعالية" الإبداعية والنقدية مشتركة بين المبدع والناقد.

ب. **تبادل التأثير والتأثر:** أما التعديل الثاني فيبرز في ذهابه إلى أن النقد ليس فقط تابعا للأدب، ولكنه أيضا، يؤثر فيه. ووجه التأثير هذا هو الذي يجعل الإبداع قابلا لأن يتمفصل إلى وجهين: إبداعي ونقدي.

إذا كان السياق العام الذي وردت فيه هذه الآراء يتحلى في حقبة ما قبل البنيوية في العالم العربي، حيث كانت المناهج الاجتماعية والنفسية، هي المهيمنة، فإن الآراء التي سنتعرض لها أدناه، جاءت في سياق مختلف، إذ مع ظهور البنيوية في الغرب أو العالم العربي، كان التركيز منصبا على اتخاذ الموقف المنهجي من "المناهج التقليدية"، والجهد مبذولا من أجل ابتداع تصورات جديدة في ظل بروز إبدال جديد، على المستوى الأدبي، يقضي باعتماد التحليل العلمي للظاهرة الأدبية، باعتبارها بنية مغلقة. فإلى أي حد تعكس هذه الآراء هذا المناخ المنهجي الجديد؟ أم أنها ظلت أسيرة التصور الذي حاولنا الوقوف على أهم ملامحه وخلفياته؟

3.5. فائق وعبد الرضا: المنهج الواحد والمناهج المتكاملة:

يتحدث الباحثان عن عمل الناقد وعلاقته بالنص من جهة التكثيف أو الإطالة، فيرجعان ذلك إلى طبيعة النص، فهو الذي يفرض على الناقد أن يطيل أو

يكثف. ولا يعني ذلك سوى "تبعية" النقد للأدب، وهي الخاصية التي وقفنا عليها، ويبدو لنا ذلك بوضوح من خلال قولهما:

"كما أنه (أي الناقد) قد عبر عن التجربة بصفحات عديدة، فيحلل أو يفسر ويقوم، من غير أن يشعر الناقد أنه قد أطال أو أطنب. فالنص هو الذي يقترح على الناقد التكثيف أو الإطالة".

وبصدد الحديث عن المنهج، نجد التصور نفسه الذي يقضي، بصعوبة التفضيل بينها، لأن لكل منها إيجابيات وسلبيات:

"إن هذا التطور الكبير في مناهج النقد، واتساع رقعة دائرة الاتجاهات المختلفة التي تصب فيه **يجعل من الصعب الادعاء بأهمية منهج دون آخر**، أو تأكيد اتجاه على غيره، لأنه سيكون حكما قسرا. ففي كل **منهج إيجابياته التي يفيد منها الدارس**، سواء أكانت هذه الإيجابيات على نحو خبرات تراكمية، أم ملاحظ نظرية، أم أدوات معيارية. كما أن **كل منهج، أو اتجاه ما، فيه من قصور، أو سلبية**. لذلك يتحتم على الدارس لهذه المناهج والاتجاهات، سواء أكان باحثا جامعيا، أو ناقدا أدبيا، أم قارئا مثقفا أن **يفيد من إيجابياتها جميعا، ليستخدم ما يخصه منها في الموقف المطلوب**، ويكون موضوعيا، فيعطي لكل ذي حق حقه، ويعترف بأثر الآخرين عليه. **وليس من غضاضة أن يعلن الناقد** (مسببا؟) **إيمانه بمنهج إذا صدر عن دراية**، وخبرة وفهم. كما أنه ليس من التمحل كذلك أن يعلن الناقد أنه **يميل إلى المنهج التكاملي إذا كان نقده يتصف بالإحاطة بمعظم الاتجاهات**. لأن ذلك ميزة له على تمكنه من هضم كل ما يفيده وهو يتصدى للإبداع محللا مفسرا مقوما، ليصل إلى الحكم الصائب بأدلة مختلفة"[(1)]، التشديد مني.

إن الباحثين هنا يلعبان في المضمار نفسه، ويكرسان التصور الذي برزناه. لكنهما يقدمانه بإضافة "تلوينات" بسيطة عليه، ولكنها مهمة في نظرنا. وتبدو هذا التلوينات فيما يلي:

---

(1) فائق مصطفى، وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث: منطلقات وتطبيقات، دار الطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1989، ص 97.

أ. **التقويم المنهجي**: فللمناهج ذات حدود: ولكل منهج جوانب قوة وأخرى جوانب قصور. وسيكون هذا مبررا للانتقاء، والاختيار بين الأصلح منها.

ب. **إمكان توظيف منهج واحد**: على عكس الآراء السابقة التي تؤكد عجز المناهج منفردة عن استجلاء النص، يقر الباحثان إمكانية استعمال منهج واحد، شريطة أن يتمكن منه الباحث ومن إجراءاته.

ج. **الدفاع عن المنهج التكاملي**: رغم قولهما بإمكان توظيف المنهج الواحد، بشروط، فإنهما يؤكدان أخيرا ميلهما إلى المنهج التكاملي الذي يجعل النقد يتصف بالإحاطة بمعظم الاتجاهات، ويعتبر ذلك ميزة لدلالته على هضم كل ما يفيد في العملية النقدية في مختلف مستوياتها.

يبدو لنا بوضوح ما أسميناه في مدخل هذه الدراسة بالتطور المحجوز. فالتصور الأولي، البدئي هو الذي ظل يتحكم في تحديد العلاقة بين الأدب والنقد. ورغم ما سجلناه من تنويعات عليه، نجدها في العمق ترتد إليه لتكرسه بلغات وتعابير مختلفة، ولكنه في العمق تشكل عائقا دون التغير والتبدل.

تطورت الممارسة النقدية الأدبية العربية خلال المرحلة البنيوية، وظهر بعدها ما بعد البنيوية فهل تغير التصور باتباع مناهج جديدة وتصورات عديدة تشكلت في الغرب، وتفاعل معها الناقد العربي مستفيدا ومستلهما؟ سنكتفي بإعطاء مثال واحد يستفيد من البنيوية والتحليل النفسي.

6.3. حسن لمودن: النص يفرض المنهج:

ينطلق حسن المودن في دراسته للرواية المغربية والعربية من منظور التحليل النفسي الذي تعدل مع الدراسات النفسانية الجديدة في الغرب. إنه يعتمد "منهجا" واحدا هو التحليل النصي النفسي، لكنه مع ذلك يظل، في تعامله مع النص الروائي، خاضعا للاشعور النقدي العربي الذي تبلور منذ بدايات عصر النهضة، والذي يحدد العلاقة بين النص والمنهج من منظور أحادي، رغم ما رأيناه مع الخطيب الذي يقر بأن العلاقة جدلية، ولكنها ترتد شأن التنويعات التي وقفنا عليها إلى التصور نفسه الذي يدعم تبعية النص للمنهج، وأسبقية النص عليه؟ يقول حسن المودن:

"**فالنص** هو الذي **يفرض منهج قراءته** وزاوية مقاربته بالطريقة التي تجعل المنهج يبدو وكأنه **لا يطلب الاستقرار**، ويقوم في كل مرة **بفتح الطريق أمام احتمالات جديدة**، ويتقدم **بعيدا عن المعيارية والإسقاط والتعسف، وقريبا من النص الأدبي** بالشكل الذي يجعل التخييل عنصرا **مشتركا بين الكتابة والقراءة**"[1]. التشديد مني.

لنعد صياغة ما تقدم من خلال ما ذهب إليه الباحث، لنرى بوضوح أنه يستعيد التصور نفسه، رغم كونه يتبنى رأيا آخر بخصوص اختيار المنهج:

أ. **النص يفرض المنهج**: إنه سابق على النص، وبدونه لا وجود له: أي أنه تابع له وخاضع لسلطته.

ب. **المنهج المرن**: تبرز هذه المرونة في كون النقد، وهو يوظف "المنهج"، عليه أن يبتعد عن المعيارية والإسقاط والتعسف. ويفرض هذا على الناقد ألا يتقيد بإجراءات المنهج أو المناهج التي يستعملها. وعليه، بناء على ذلك، أن يُوظف بشكل لا يطلب الاستقرار، ويظل تابعا للنص وقريبا منه. بل إنه يحاول أن يجعل التخييل مشتركا بين الأدب (الكتابة) والنقد (القراءة).

إن الإقرار بكون النص يفرض المنهج، أولا، وضرورة اعتماد المنهج (التحليل النصي النفسي في حالته) بمرونة، وبدون التقيد بإجراءاته، ثانيا، يفتح المجال أمام "المنهج التكاملي" الذي يقر بأن المناهج سواء، وأن علينا الانتقاء من بينها ما يتلاءم مع طبيعة النص بقصد مواجهته واستجلاء عناصره وتفسيره والحكم عليه، ثالثا. وبذلك أخيرا، ورابعا، تكون الممارسة النقدية أقرب منها إلى النص (الفن)، وأبعد ما تكون عن المنهج (العلم).

هذه هي المقومات الأربعة التي ينهض عليها نقدنا الأدبي منذ عصر النهضة إلى الآن، وإن ظهرت تنويعات، أو تصريفات مختلفة لها بحسب وعي الناقد المنهجي، أو تبنيه لتصور منهجي محدد، لكنه لا يذهب فيه إلى أبعد مدى، لأنه يعمل جاهدا عل تكييفه مع التصور العام، فيبدو، وإن "خرج" عليه، أنه ما يزال يعمل في دواخله، فيحدد سيره في النسق العام الذي هو في حقيقة الأمر لا نسقي؟

---

(1) حسن المودن، الرواية والتحليل النصي: قراءة من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 2009، ص 8.

4. على سبيل الخاتمة:

تغيرت اللغة الواصفة، وصار النص بديلا للأدب، والقراءة بديلا عن النقد أو المنهج، لكن المضمون والتصور ظلا في العمق شيئا واحدا. هذا التصور، وهو يقيم علاقة ملتبسة بين النص والمنهج، أو بين الأدب والنقد، لا يمكن إلا أن نتعامل معه في ضوء الأسئلة التي طرحناها في مستهل هذه الدراسة.

إن "نسقية" التصور الذي مارسه النقد العربي وهو يحدد علاقته بالأدب "لانسقية"، لأنها كانت تتعامل مع النص ببساطة بطريقة يهيمن فيها الانتقاء والتلفيق والرغبة في التماهي مع النص، بهدف كتابة نص جديد يدعي القرب منه، ويسعى إلى تقريبه من المتلقي. هذه هي علاقة الناقد بالمبدع: إن الناقد "اللانسقي" مبدع يكتب نقدا عن الإبداع. وهنا مكمن الالتباس. يتصل الالتباس بـ "هوية" الناقد، وينعكس ذلك على ممارسته النقدية باعتبارها "كتابة" أخرى. هل هذه الكتابة لها خصوصيتها، وهل هي معنية بتميزها عن "الكتابة الإبداعية"؟ وبقدرتها على "إنتاج" خطاب له "نسقيته" الخاصة التي تنطلق من تصور ملائم لنوعية الخطاب الذي يفكر في إنتاجه، وهو يشتغل بنص إبداعي؟

هذه الأسئلة، وما يمكن أن يتفرع منها، هي التي يمكنها أن تقود إلى "نسقية" أخرى، لأنها ترمي إلى تشكيل خطاب له طبيعة مغايرة ووظيفة مختلفة، وهو يقيم علاقته مع خطاب يتميز بمواصفات مخالفة ومباينة له. حين تتحدد علاقة النقد بالأدب، والمنهج بالنص على قاعدة مختلفة وواعية ونسقية، فتلك بداية تجاوز الالتباس الذي هيمن طيلة تاريخ طويل من النقد العربي، ويعطي للفكر الأدبي العربي أهليته للمساهمة في تطوير الأدب والنقد معا، وتغيير مسار الوعي الأدبي ليأخذ مساره الذي يمكنه من تحقيق التراكمات القابلة للتحول إلى نوع. وإلا فسنظل نراكم ممارسات، لنتخلى عنها بعد مدة قصيرة، ونقطع معها. وليس هذا التجريب "المنهجي" المتواصل سوى مظهر من مظاهر ذلك الالتباس؟

الفَصْل الرَّابع

الفكر الأدبي العربي الحديث والآخر

(العرب والغرب)

1.4. تقديم:

رأينا أن جذور الدرس الأدبي العربي الحديث، والتي تعود إلى ظهور الجامعة، تشكلت على خلفية العلاقة بين "**العالم**" (المستشرق)، و"**الأديب**" (الشيخ)، وكان التوفيق بينهما من خلال "**المثقف**" مؤشرا على رهن فهم علاقة الأدب باعتباره موضوعا لتاريخ الأدب، ونقده وتحليله بتصور ظل مهيمنا إلى الآن.

ترتبط ثنائية "المستشرق" و"الشيخ"، بثنائية "الجامعة" الحديثة، و"الجامع" العتيق. وتربط هذه الثنائية "الفكر الأدبي" العربي الحديث، بصورة خاصة والفكر العربي، بصورة عامة، بثنائية أعم هي ثنائية "الغرب" و"الشرق". غير أن الغرب يتحدد من خلال العصر الحديث، لكن الشرق يبدو من خلال التراث القديم.

نعيد ترتيب هذه الثنائيات وفق ما يلي:

- الجامع: الأديب، الشيخ، الشرق، القديم، الأصالة، التراث.
- الجامعة: العالم، المستشرق، الغرب، الحديث، المعاصرة، الحداثة.

وبما أن الجامعة العربية، منذ تأسيسها، وفي صيرورتها، عملت على التوفيق بين الأديب - الشيخ، والعالم - المستشرق، معطية للشيخ رداء العالم، وقد نزعت عنه قبعته معوضة إياها بالعمامة، فإنها ربطت نفسها بثنائية القديم والحديث، وظلت على غرار الفكر العربي عامة، تدور في محور الصراع أو التوفيق بين المعاصرة والحداثة، والتراث - الأصالة. فكيف تجلت العلاقة بين التراث والحداثة في الفكر الأدبي العربي الحديث؟ وهل كان الحسم لأحدهما، في الصيرورة، أم أن الصراع بينهما ظل محتدما متخذا أشكلا وصورا متعددة ظلت تطبع الفكر الأدبي العربي بمحاولات التوفيق تارة، أو القطيعة طورا؟ ذلك ما يمكن تبينه من خلال تتبع أنواع العلاقات التي تمت في تاريخنا الأدبي الحديث عبر الوقوف على كل طرف من الثنائية على حدة.

1.4. الفكر الأدبي والآخر (التراث):

طرحت قضية التراث العربي في الفكر الأدبي العربي الحديث متصلة بالموقف من الدراسات الاستشراقية الأجنبية، من جهة، من التراث العربي، حيث كان يسجل عليها أن بعضها مغرض وغير منصف، أو من الدراسات التي كان ينجزها عرب يقللون من أهمية هذا التراث وقيمته (طه حسين في الشعر الجاهلي مثلا).

لقد اتخذت هذه المواقف الدفاع عن التراث العربي القديم في وجه خصومه، إما عبر السجال المباشر والرد على بعض الأطاريح مثل: غياب الملاحم والقصص في التراث العربي، أو ضعف الخيال عند الساميين عموما، أو أن العرب لم يعرفوا المسرح، غير أن أهم المنجزات التي حققها "التراثيون" في علاقتهم بالتراث العربي تتمثل في رأيي في تحقيق النصوص القديمة، وفي تأليف مصنفات في تاريخ الأدب والنقد والبلاغة.

لقد سبق المستشرق الشيخ في الاهتمام بالتراث العربي، مستفيدا، من جهة، من التقنيات الحديثة المتصلة بالطباعة، ومن جهة ثانية بمنهجيات البحث في اللغة والتاريخ والأدب التي توطدت في القرن التاسع عشر، من الزاوية الفيلولوجية وتحقيق النصوص، والدراسات المقارنة. وكان مجال "تاريخ الآداب العربية" هو التخصص الذي أبان فيه المستشرق عن تصوره لمقاربة مختلفة وجديدة للأدب العربي القديم تختلف عن تلك التي ظلت مهيمنة في الأزهر.

ظهرت الحاجة ماسة إلى إعادة نشر التراث العربي وتحقيقه وفق الأسس التي أرساها الاستشراق. فانبرى الشيخ، (لنتذكر أن محمد عبده عمل على تحقيق المقامات)، وقد استوعب تقنيات المستشرق في التعامل مع التراث الأدبي العربي من خلال "علم التحقيق". فكانت هذه أول صلة "جديدة" للشيخ مع الأدب القديم، في العصر الحديث من منظور يتبنى المنهجية العلمية في التحقيق، فبرز لنا **"الشيخ – العالم"**.

1.1.4. علم التحقيق: عبد السلام محمد هارون:

يمكن اعتبار عبد السلام هارون شيخ المحققين العرب بلا منازع. لقد ابتدأ التحقيق مبكرا، أي منذ 1925 بتحقيق كتاب "متن أبي شجاع" بضبطه وتصحيحه ومراجعته. ثم حقق الجزء الأول من كتاب "خزانة الأدب" للبغدادي (1927م)، ثم أكمل أربعة أجزاء من الخزانة. ونظرا لاهتمامه ونبوغه في التحقيق كلفه طه حسين سنة 1943 ليكون عضوًا بلجنة إحياء تراث أبي العلاء المعري مع مصطفى السقا، وعبد الرحيم محمود، وإبراهيم الإبياري، وحامد عبد المجيد، وقد أخرجت هذه اللجنة في أول عهدها مجلدًا ضخمًا بعنوان: "تعريف القدماء بأبي العلاء"، أعقبته بخمسة مجلدات من شروح ديوان "سقط الزند".

ظل هارون يواصل عملية التحقيق والإشراف على أعمال التحقيق طيلة حياته. وكانت حصيلة أعماله تفوق الستين كتابا من مصادر التراث العربي. وأهم إنجازاته تتمثل في أعمال الجاحظ مثل كتاب الحيوان (1950) والرسائل، بالإضافة إلى كتاب البيان والتبيين في أربعة أجزاء، وكتاب "البرصان والعرجان والعميان والحولان". لم يهتم هارون فقط بالمصادر الأدبية، ولكنه عكف أيضا على المصنفات اللغوية والمعاجم، مثل: معجم "مقاييس اللغة" لابن فارس في ستة أجزاء، واشترك مع أحمد عبد الغفور العطّار في تحقيق "صحاح العربية" للجوهري في ستة مجلدات، و"تهذيب الصحاح" للزنجاني في ثلاثة مجلدات، وحقق جزأين من معجم "تهذيب اللغة" للأزهري، كما أنه لم يكتف بالتحقيق، ولكنه حاول التنظير له ووضع أسسه وقواعده، وفي كتابه: "تحقيق النصوص ونشرها"[1].

يؤكد عبد السلام محمد هارون في مقدمة كتابه هذا دعوة كان قد دعاها سنة 1951، إلى الجامعات المصرية، مفادها توجيه الطلاب نحو التحقيق بقوله: "وإنه لمما يثلج الصدر أن تتجه جامعاتنا المصرية اتجاها جديدا إزاء طلابها المتقدمين للإجازات **العلمية** الفائقة، إذ توجههم إلى أن يقدموا مع رسالاتهم **العلمية** تحقيقا لمخطوط يمت

---

(1) عبد السلام محمد هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. 7، 1998، ص 6.

بصلة إلى موضوع الرسالة. وعسى أن يأتي اليوم الذي يكون فيه هذا الأمر ضربية علمية لا بد من أدائها" (ص 6). مبينا أن أحمد الشايب اقترح عليه تدريس مادة "التحقيق" لطلبة الماجستير في بداية الخمسينيات، بكلية دار العلوم، "فكانت هذه أول مرة في جامعاتنا المصرية الحديثة يعالج فيها هذا الضرب من تلك الدراسة الفنية، وكان للأستاذ الشايب فضل كبير في أن ترى كتابتي النور" (ص 7). مذكرا بأنه كان قد عهد بتدريس هذه المادة قبله إلى المستشرق برجستارسر: "وعلمت أنه قد ألقيت من قبل في كلية الآداب بجامعتنا المصرية محاضرات تدور حول هذا الفن، ألقاها المستشرق الفاضل برجستارسر (Bergstrasser)، فحاولت جاهدا أن أطلع على شيء منها فلم أوفق" (ص 7).

سار على الطريقة التي انتهجها عبد السلام هارون في التحقيق كل المحققين العرب، ومن مختلف الجامعات العربية، حيث كانت عملية تحقيق النصوص القديمة مقبولة لتقديم رسائل وأطاريح جامعية. ولقد ساهمت عملية تحقيق التراث العربي في إيجاد النص العربي القديم، ليس في المشرق فقط، ولكن في المغرب والأندلس أيضا. ذلك لأن الاهتمام كان منصبا في البداية على تحقيق النصوص التي كانت تعتبر أمهات، ثم صار الالتفات إلى تراث "الأقاليم" مثل الغرب الإسلامي. ومكن ذلك من طبع وتحقيق التراث الأندلسي، والعديد من الكتب البلاغية التي لم تكن معروفة، مثل كتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، و"المنزع البديع" السجلماسي و"الروض المريع" ابن البناء المراكشي.

يمكن اعتبار تحقيق التراث الثقافي والأدبي العربي (بما فيها صنعة النصوص) أهم علاقة أقامها العرب، في العصر الحديث، مع تراثهم، ولقد ساروا فيها على منوال المستشرقين في تعاملهم مع التراث العربي. وتبدو العلاقة "العلمية" واضحة في تحقيق المؤلف والكاتب، وضبط النص وفق علامات الترقيم، بالإضافة إلى صناعة الفهارس. ثم جاءت بعدها الرسائل والأطاريح التي تدور في فلك تاريخ الأدب، وقد اتخذت وجهات متعددة ومتنوعة.

2.1.4. تاريخ الأدب والنقد:

بعد تصنيف المؤلفات التاريخية الأولى مع زيدان والرافعي وطه حسين والزيات، ستنحو الدراسات التاريخية للأدب والنقد منحى آخر يركز على التواريخ الخاصة إما بالأقاليم (الأندلس، المغرب، الشام، العراق)، أو بعصور محددة (الجاهلي، الأموي،) أو بظواهر وقضايا (شعر الصعاليك، الغزل،)، أو بالنقد والبلاغة (تاريخ النقد حتى القرن الرابع،) أو تاريخ البلاغة، أو تناول ظواهر نقدية وبلاغية خاصة عند بلاغي معين.

كانت لهذا النوع من الدراسات أهمية بالغة في التعريف بالأدب العربي القديم في مختلف تجلياته وقضاياه وظواهره.

لم يقف أنصار التراث عند حدود الأدب العربي القديم، إذ امتد اهتمامهم إلى الأدب الحديث في عصر النهضة، وخاصة مع شعراء الإحياء، بحيث اعتبروهم امتدادا للنص الأدبي العربي القديم، ولم يلتفتوا، مع الصيرورة، إلى الإنتاجات الأدبية الحديثة التي حاولت الاستفادة من الأدب الغربي، منذ الحركة الرومانسية وما تلاها، إذ اعتبرت، من المنظور نفسه، خروجا عن التراث، و"تقليدا" للغرب.

غير أنه يمكننا تسجيل الفرق بين الاهتمام بالتراث من لدن من أقاموا معه علاقة، من الزاوية العلمية أو الأكاديمية. فإذا كانت الدراسات التي انصبت على "التحقيق" انطلقت من التقاليد العلمية التي أقامها المستشرقون في تحقيق النص العربي وغيره. ونجحوا في ذلك أيما نجاح، فإن دارسي تاريخ الأدب والنقد ظلوا يزاوجون بين تصور الشيخ والمستشرق، وظلوا يسيرون على التقاليد التي أرساها **"الأكاديمي – الأديب"**. يبدو ذلك بجلاء في إبراز آثار العصر والبيئة والجنس والشخصية في التأريخ للأدب أو التأريخ له، من جهة، وفي الوقت نفسه تتدخل ذواتهم وأذواقهم في تفسير الظواهر وتأويلها بما يتلاءم وتصوراتهم التي كانت تنطلق من خلفية السجال والرد على الاتهامات التي أشاعها الاستشراق في دراسته للتراث العربي، ويمكن تقديم ترجمة دائرة المعارف الإسلامية[1] نموذجا واضحا لهذا التوجه.

---

(1) دائرة المعارف الإسلامية، تر. إبراهيم خورشيد وآخرون، دار المعرفة، بيروت (د.ت).

إذا كانت العلاقة مع التراث، كما حاولنا تقديمها، تمت، بصورة خاصة، داخل أسوار **الجامعة**، من خلال محاضرات الماجستير وأطاريح الدكتوراه، فإن العلاقة مع الغرب، ستتشكل، بصورة خاصة، في **الساحة الثقافية**. وسيظهر لنا من هنا تمايز آخر بين ما سماه طه حسين "جامعات مصر ومدارسها"، ومصر "الساحة الثقافية". وإذا كان الواقع "**الجامعي**" عرف نوعا من "الاتباع" والاستمرار الذي سيظل متواصلا، بصورة كبيرة، إلى الآن، فإن "الواقع الثقافي" الذي سيتحقق داخل الساحة الثقافية سيعرف تحولات متعددة، لعب فيها "**المثقف**" مبدعا ومفكرا في الأدب أدوارا متنوعة ومتغيرة.

2.4. الفكر الأدبي والآخر (الحداثة):

قبل تناول الكيفية التي ساهم بها الفكر الأدبي العربي في الاتصال بالغرب، وإقامة العلاقة معه لتحديد نفسه، عبر الانتقال من الجامعة إلى الساحة الثقافية، لا بد لنا من طرح أسئلة الحداثة في المشروع الفكري والثقافي والأدبي العربي في العصر الحديث في صلته بالإبداع الأدبي العربي، شعرا وسردا، من جهة، وفي علاقته بالمجتمع العربي، من جهة ثانية، ليكون بمثابة الخلفية التي نؤسس عليها هذا الانتقال، ودور الساحة الثقافية، وهي تنعزل عن الجامعة، وتبتعد عنها في إقامة فكر أدبي يسهم في نشر قيم وتصورات أدبية خاصة، ورؤيات ثقافية وإيديولوجية عامة. وسيكون للساحة الثقافية، بعد ذلك أثرها في الجامعة، تأكيدا للصلة الوثيقة التي يمكن أن تكون بين مختلف المؤسسات في علاقتها بالفكر الأدبي العربي.

1.2.4. سؤالات الحداثة:

إذا كان تأثير الاتجاه الذي يميل إلى التراث قد هيمن ردحا طويلا من الزمان في دراسة الأدب: أي حوالي نصف قرن من الزمان. فإنه خلال كل هذه المدة ظل يتجاذب الحضور مع الاتجاه الثاني الذي ينفتح على الغرب، وإن ظلت الهيمنة للاتجاه التراثي – العربي. جاءت الرومانسية العربية، مع أبوللو والديوان، محاولة العمل على تجاوز ذاك الاتجاه عن طريق انفتاحها على الغرب، ونجحت إلى حد بعيد في تهيئة الأرضية العربية

للتطور والتجاوز. غير أن أهم تحول سيبرز مع الواقعية التي ستعمل بدورها على تجاوز الحركة الرومانسية وروافدها الغربية والعربية معا، منذ أواخر الأربعينيات[1].

منذ منتصف هذا القرن، وإلى الآن، هيمن مفهومان أساسيان في ثقافتنا، وفي مختلف مظاهر تفكيرنا في المجتمع، والسياسة، والفن والأدب، تحت تأثير التفاعل مع الآخر الغربي. هذان المفهومان هما: **"الإيديولوجيا" و"الحداثة"**. إنهما بصورة أو بأخرى يحتلان مكانة متميزة في مختلف وسائط البحث والإعلام الثقافي. هيمن المفهوم الأول إلى نهاية السبعينيات. وبدأ المفهوم الثاني يفرض نفسه بإلحاح منذ نهاية السبعينيات إلى الآن.

يزدوج العالم، بحسب المفهوم الأول، وفي مختلف تجلياته، إلى حركتين متناقضتين: ترتبط أولاهما بحركة التاريخ، وتدعو إلى التغيير. بينما تسعى الثانية إلى الحفاظ على الواقع كما هو، بل إنها ترمي إلى تكريسه، ومعاكسة أي تحول ممكن أو محتمل. وتوسم كل من الحركتين اتباعا بأنها إما تقدمية أو رجعية. وبحسب المفهوم الثاني، تتمفصل الأشياء في مختلف ظواهرها إما إلى التقليد أو اتباع الأصول، أو الخروج على المتداوَل والسائد... هذان التمفصلان يُذكِّراننا بازدواج سابق هيمن خلال ما يعرف بـ "عصر النهضة" وامتدَّ إلى أواسط القرن العشرين، وظل يتخذ تلوينات وشيات متعددة بحسب الاستعمال، وإن كان في الأغلب يجد صورته الاختزالية المثلى في ثنائية: **الأصالة والمعاصرة**.

إن التمفصلات التي بمقتضاها ننظر في ظواهر عالمنا العربي، كما نلاحظ، ومنذ عصر "النهضة"، ظلت على صعيد التفكير (المقولات التي انطلاقا منها نشخِّص واقعنا)، تستند دائما إلى ثنائيات مقولية ضدية، حيث يُحدَّد الشيء بما ليس عليه نقيضه. تغري الثنائيات بأنها مسعفة في الكشف عن "التناقض"، وتشخيص الظواهر. لكن الثنائيات إذا لم نحسن استثمارها في التحليل تتحول إلى أدوات بسيطة للاختزال، ولا تمكننا من معرفة الظواهر في واقعها الحقيقي. لذلك تغدو هذه الثنائيات طريقة جاهزة لتبرير المسبق والقبلي من التصورات والاصطفافات والرؤيات. ولا يمكن بحال، وحسب طريقة الاستعمال هاته، أن تغدو مقولات للتحليل، أو مفاهيم للرصد

(1) محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، 1952.

والوصف. يبدو لنا ذلك بجلاء، عندما نتأمل الثنائيات التي وقفنا عندها: إنها واحدة من حيث الجوهر، حتى وإن اتخذت لبوسات متعددة بتعدد الحقب التي طرحت فيها. وإذا أردنا إجراء تحقيب لفترات توظيف هذه التمفصلات على صعيد الأدب أو الفن منذ عصر "النهضة" إلى الآن، لوجدنا أنفسنا أمام الإبدالات الآتية:

1. **حقبة البعث أو التأسيس:** وتميزت على الصعيد الأدبي والفني باتخاذ النص العربي القديم نموذجا.
2. **حقبة الرومانسية:** حاولت الرومانسية التمرد على التصور التقليدي، معطية للحرية الفنية والإبداعية أسبقية على اتباع النموذج.
3. **حقبة الواقعية:** وفيها تم التركيز على المحتوى الفكري للأدب، كما تم الإلحاح على "المدلول" الاجتماعي والسياسي للعمل الأدبي والفني.
4. **حقبة ثورة الشكل:** وتركز فيها الاهتمام على التمرد على مختلف القواعد، ووقع الانشداد إلى المغامرة الشكلية.
5. **حقبة المرحلة الثقافية:** وهي التي جاءت على أنقاض المرحلة البنيوية، وتبنى أصحابها "الدراسات الثقافية" أو "النقد الثقافي" الذي لا يهتم بالأشكال الفنية، ولكن بالأنساق الثقافية الثاوية وراءها.

2.2.4. الإيديولوجيا والحداثة:

لقد توالت هذه الحقب، وتداخلت، واتخذت كل واحدة منها عنوان حقبة من التفكير والعمل والإنتاج. كما أنها تميزت بمفهوم - إبدال للتعبير عن مختلف ممارساتها وأشكال تجلياتها. ووجدت في التعبير الفني في مختلف، أجناسه وأنواعه الصور الملائمة للتبلور والتجسيد. ويمكننا أن نعثر على ذلك مما يلي:

1. **الإحياء:** ويبرز لنا من خلال الرغبة في مواجهة التردي الذي ظل متواصلا منذ الحقبة السالفة والتي امتدت عصورا طويلة، وهي ما تنعت تسرعا بـ "عصر الانحطاط".
2. **الحرية:** وفيها تم الدفاع عن الإبداع وذاتية المبدع أمام هيمنة التقليد واتباع النموذج.

3. **الإيديولوجيا**: ولقد شاع هذا الاستعمال في ظل هيمنة الدعوة إلى مواجهة مقومات التخلف، والتبعية، والتجزئة.
4. **الحداثة**: التي جاءت رد فعل ضد مختلف السلط السائدة، بما فيها سلطة الإيديولوجيا، وانصب فيها الاهتمام بالبعد الجمالي.
5. **الثقافة**: وهي المرحلة التي جاءت بعد البنيوية.

لقد توالت هذه الإبدالات، وتزامنت في حقب متواصلة، وتداخلت، وحاول كل واحد منها أن يبسط نفوذه، وهيمنته. كما أن كل واحد منها، باعتباره مفهوما **"جامعا"**، ظل يتضمن سلسلة من المفاهيم الفرعية المتضافرة لتشكيل رؤية محددة للواقع والتاريخ. وعندما نضع كل حقبة في سياق التحولات الكبرى العالمية والدولية، نجد الحقبة الثالثة والرابعة تختلفان عن الأوليين، لأنهما تحققتا معا بعد الحرب العالمية الثانية وما واكبها من تحولات عميقة كان لها تأثيرها البالغ على الصعيد العالمي، وعرفت امتدادات على المستوى العربي. غير أننا إذا كنا نعاين أن الحقبة الثالثة اتصلت اتصالا وثيقا بالحركة الاجتماعية، وبالمناخ السياسي الذي هيمن على نحو خاص بعد هزيمة حزيران، ومن هنا كانت الإيديولوجيا عنوان حقبة من التفاعل مع متطلبات ومستلزمات الصراع. نجد مفهوم الحداثة يتشكل في حقبة تراجع فيها المضمون الاجتماعي للصراع، وتقلص المد التحرري بالقياس إلى ما كان عليه الأمر في الحقبة السابقة، وإن كان قد اتخذ أبعادا مغايرة مع ظهور ما يسمى بالحركات "الأصولية" الدينية.

لكن هذا الاختلاف النوعي بين الحقبتين، يجعلنا ننظر في المفهومين اللذين نختزل من خلالهما الحقبتين معا على الصعيد الأدبي والفكري، على أنهما وليدتا تفاعل ثقافي مع الغرب أكثر منهما استجابة لمتطلبات الواقع الفعلي الذي كان يفصَّل على قدِّ ما تحمله الأفكار، وما تنشده الطموحات. يظهر لنا هذا بجلاء في الطرائق التي كان يتم التعامل من خلالها مع مختلف المفاهيم – الإبدالات التي كان يتم اللجوء إليها لتشخيص الظواهر أو تفسيرها وتقويمها.

لهذا الاعتبار أرى أن المفهومين (الإيديولوجيا – الحداثة) ظلا مفهومين ملتبسين في الوعي والممارسة لأنهما يرتكزان بالأساس على أبعاد موقفية وسجالية، سياسية أو

ثقافية، وليس على قاعدة اجتماعية أو حضارية حقيقية، رغم كونهما، وخاصة المفهوم الأول، يستمدان وجودهما من ضرورات ومتطلبات الواقع اليومي. إن المفهوم الملتبس في رأيي، يبرز في كونه لا يقدم لنا رؤية علمية عن الواقع أو عن العالم، ولكنه فقط، يقدم لنا تصورات أو رغبات، لصور ذهنية عن العالم أو الواقع. وهذه الرغبات قابلة للتغير بتبدل التصورات المشكلة عنه. ولهذه الاعتبارات أيضا، لم أستعمل "الحداثة" في مختلف كتاباتي، وحتى عندما أوظفها الآن أضعها بين مزدوجتين، وسأظل أفعل ريثما أحدد الطريقة التي من خلالها أعين دلالتها الملائمة، واستعمالها المناسب.

4.2.4. الحداثة والأدب: أو رهانات "الحداثة":

سنحاول هنا الانطلاق من "الأدب" باعتباره خطابا وإنجازا نصيا، من جهة اتصاله بالتصور الـ "حداثي" لتشخيص بعض جوانب اللبس التي تتصل بهذا النوع من المفاهيم، وما يمكن أن يكون لها من تأثير على خصوبة التجربة وخصوصيتها، حينما نحمِّلها ببعض الإضافات التي لا نعمل على تدقيقها أو تمحيصها.

من "الحداثة في الشعر" (1978) ليوسف الخال[1] إلى "أزمة الحداثة في الشعر العربي" (1993) لأحمد المعداوي[2]، نجد أنفسنا أمام عناوين كثيرة لمقالات وكتب بالعربية تسوِّد أنهار العالم عن الحداثة وما يدور في فلكها. فهناك المتحمس لها حتى النخاع، وهناك المتهجم عليها حد الثمالة. يراها البعض نقيضا للإيديولوجيا، ويعتبرها الآخر نقيضا للتراث. يُنظر إليها تارة على أنها تجديد، وتعامل طورا بصفتها انتهاكا لحرمة اللغة والمقدس والمتعارف عليه. وتتعدد الرؤيات، وتلتبس، إلى حد أن قراءة متأنية، وتتبعا دقيقا لمختلف الكتابات والأدبيات بشأنها يكشف لنا أنها دال واحد لمدلولات متعددة، ومتباينة ومتباعدة. وأن بعدها "الجامع" يكمن في مناقضتها للمفهوم - الإبدال السابق، بصورة كلية وعامة. وإلا فإننا حتى عندما نتمعن، نجد

(1) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، 1978.

(2) أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب ط1 1993.

حدودها مع غيرها من مناقضاتها لا تختلف عنها كثيرا من حيث الجوهر. وذلك ما يمكننا الوقوف عليه من خلال التساؤل عن علاقة الحداثة بالشعر والسرد والفكر الأدبي.

3.2.4. سؤال الحداثة والشعر:

ظل الشعر العربي الحديث يتطور باطراد منذ ما عرف بحركة بالإحياء. وأعطته الحركة الرومانسية نفسا جديدا للانطلاق خارج الموضوعات المكرورة، وفتحت أمامه إمكانات خوض مغامرة الشكل التي أعطت نتائج جديدة في أواخر الأربعينيات. هذه المغامرة الفنية المستمرة كانت تبحث لها أبدا عن مسوغ فكري وإيديولوجي يدعمها، وخلفية "فلسفية" تسندها. وكانت تجدها دائما في ما يمور به المجتمع العربي من أفكار وتيارات طليعية، وخاصة بين الحربين. هكذا نجد أشهر الشعراء العرب ارتبطوا بصورة أو بأخرى بالحركات الاجتماعية الطليعية والمعارضة. ويظهر لنا هذا بجلاء في كون الشعراء الذين ظلوا يسيرون على النهج التقليدي هم بشكل عام يدورون في الفلك النقيض. ومن هنا اكتسى الاختلاف بين التجربتين طابعا خلافيا بين اتجاهين: واحد يسعى إلى الخروج على السائد والتمرد عليه، وآخر يدافع على ما هو واقع. هذا الاختلاف يتحقق على الصعيدين الفني والمضموني على حد سواء.

لكن التطور الذي سار فيه الشعر "الطليعي" العربي وهو يواصل خروجه على المتعارف عليه ظل يتحقق بوتيرة سريعة وجدت كامل أبعادها في ما صار يعرف بـ "قصيدة النثر". وكان أن تنوعت التجارب، وتعددت بتعدد الأقطار والتجارب والأجيال. وصارت "الحداثة" العنوان الشامل للحركة الشعرية العامة رغم ما بين ممثليها من اختلافات وتباينات في فهم "الحداثة" أو ترجمتها على الصعيد الإبداعي. فكان أن ضاعت الحدود بين ما يميز تجربة عن أخرى، وصارت بعض التجارب عبئا على بعضها الآخر. ونتج عن هذا الوضع أن أضحت "الحداثة" عنوان "التجربة المطلقة" التي يكفي أن ينتسب إليها الشاعر ليكون "حداثيا".

عندما نتأمل هذه التجربة الشعرية الحداثية نجدها ظلت على صعيد الإبداع تبرز من خلال إنتاجات شعرية لا حصر لها لأجيال شعرية متعددة تظهر بين الفينة

والأخرى. لكن هذه التجربة بعيدا عن أي مصادرة نقدية متسرعة كيفما كانت دواعيها، لم تسندها خلفية أدبية ونظرية وفكرية محددة، وإن كنا نجد أهم التنظيرات لها في مختلف كتابات أدونيس. وهنا مكمن ضعفها، وعجزها عن التطور والتبلور في اتجاهات وتيارات، يختلف بعضها عن بعض.

إن التجارب الحقيقية على الصعيد الإبداعي لا يمكنها أن تتأسس إلا على قاعدة الاختلاف، ولا يمكنها أن تنبني فقط على "الجامع" الاسمي العام، حتى وإن كان "الحداثة". كما أن الجامع الاسمي حين لا يتشكل على خلفية نظرية أدبية واجتماعية دقيقة، لا يمكنه إلا أن يكون مدعاة للالتباس وعدم الوضوح سواء على صعيد التجربة أو القصد الإبداعي. وهذا هو ما طارئ في واقعنا الحالي.

ليست "الحداثة"، فيما أتصور، على الصعيد الإبداعي، "شعارا" يرفع في وجه التقليد أو التراث، ولكنها رؤية للإبداع والمجتمع. وتستدعي الرؤية دقة الفهم وعمق التجربة مع قدرة فائقة على ترجمتها على صعيد الإبداع والنقد. أما السائد عندنا فهو التلويح بـ "الشعار"، والاكتفاء به لتجسيد "الحداثة" أو ادعاء تبنيها.

يتأسس الشعار، أي شعار، على المبادئ العامة والأفكار ذات الطبيعة السجالية. لذلك فبدل ترك المسافة للنص للبرهنة عن "حداثته" وقدرته على الإقناع الفني والاجتماعي، يبقى السجال سيد الموقف. وعندما يتم تجاوز الشعار، يأتي "البيان"، وهو وجه منظم من أوجه السجال، أو الدفاع عن "التصور" الذي يتبناه أصحاب "البيانات". لا مراء في أن إصدار البيان عند جماعة ما له قيمته الخاصة تاريخيا وفنيا. ويزخر الأدب الحديث في الغرب بالعديد من البيانات التي صار لها بعد نقدي وحضور متميز، وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى بيانات أندري بروطون حول السوريالية. لكن الوقوف على إصدار البيان لا يكفي لبلورة التصور الفني الجديد ما لم تدعمه خطوات أخرى قابلة للتطور والتبلور على الصعيدين النقدي والتحليلي. وهذا ما كان ينقص "الحداثة" العربية في مستوى الشعر. لقد ظلت المبادئ العامة (ذات الطبيعة السجالية) عنوان حقبة طويلة من الحديث عن الحداثة وباسمها. لكن بالمقابل، وهنا مكمن المفارقة، نجد أنفسنا على صعيد الإبداع الشعري أمام تجارب إبداعية متميزة، لكن على مستوى النقد الشعري الذي واكب هذه

التجربة نجد عجزا صريحا عن مواكبة مختلف التجليات، والوقوف على أبرز ملامحها ومميزاتها، ومواطن الخلل أو القوة فيها. وكان لاختلاط الأصوات وتداخلها دوره في شيوع المصادرات والأحكام عن هذا "الشعر" وعن خصوصيته حتى بين من كانوا أشد المتحمسين له، والمستميتين في الدفاع عن "حداثته". وكانت النتيجة أن بدأ الإبداع الشعري يفقد بريقه وحضوره مخليا الساحة ليهيمن فيها السرد.

5.2.4. بصدد السرد والحداثة:

كل ما أثير بصدد الحداثة في الشعر، لم يتحقق في السرد. فالسرذ العربي الحديث تأثر كثيرا بالإبداع السردي الغربي، وإن حاول الاستفادة من السرد العربي القديم، في بدايات تشكله. غير أن ذلك لم يدم طويلا، ومع الزمن عاد السارد (أستعمل هذا المفهوم ليس للدلالة على الراوي، ولكن على الذي يكتب في أحد الأنواع السردية) العربي للتفاعل مع التراث السرد العربي القديم برؤية واضحة ونضج إبداعي.

لكن السجال حول الحداثة وملابساتها لم يكن يعني المشتغلين بالسرد بوجه عام. تم الاصطلاح على "الحساسية الجديدة"[1] في المشرق العربي، وخاصة في مصر لنعت التجربة الروائية العربية الجديدة التي ظهرت في أواخر الستينيات؛ وفي للمغرب العربي شاع مفهوم "التجريب"[2] لوصف التجربة نفسها، وفي الآونة الأخيرة صار البعض يستعمل يوظف مفهوم الحداثة في الرواية والنقد الروائي، ولكن باحتشام شديد.

إن مفهومي "التجريب" و"الحساسية الجديدة" ينطلقان من خصائص فنية وبنيوية قابلة للتجسيد من خلال النص "الجديد" بمقارنته بالتجربة الروائية "الواقعية"، وليس من دعوى فنية واجتماعية لها مواصفاتها وقضاياها. ولكونهما يجسدان هذه الخصائص كانت لهما معا كفاية في رصد التجربة، والوقوف على أهم ملامحها، والكشف عن أبعادها الاجتماعية والفنية.

---

(1) إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية" دار الآداب، بيروت، 1993

(2) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الرواية المغربية الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

لقد أدى اختلاف تاريخ السرد العربي الحديث عن نظيره الشعري إلى أن تؤسس الرواية تقاليدها ومحاور نقاشها وإشكالاتها خارج السائد، عكس الشعر الذي ظل السجال بصدده جزءا من إشكالات الأمة العربية في العصر الحديث. ومرد هذا الأمر إلى أن الشعر ظل أبدا جزءا محوريا من الذاكرة الثقافية والتاريخية للمجتمع. وأي نقاش بصدد تطوره أو صيرورته يرتبط ارتباطا وثيقا بالسجال الدائر حول "الأنا" و"الآخر"، ومختلف القضايا التي بقيت تشغل بال المفكرين والباحثين. ولذلك وقع التمايز بين التجربة "التقليدية" و"الحداثية"، باعتبار الأولى تمثل "الأصالة"، والثانية "التغريب".

أما الرواية فقد كان لنشأتها الحديثة أثره في جعلها منذ البداية متصلة بـ "الحداثة". وهذا ما جعل الروائيين يتخذون لهم مسارا جديدا ومختلفا في الحوار حول "الحداثة" ومتعلقاتها. لقد ظل تاريخ الرواية العربية منذ بدايات القرن إلى الآن يتشكل في نطاق تاريخ الرواية الغربية حيث الأصول تتمثل في "الرواية الواقعية". وكل التطورات التي جاءت لتخرج بها من "اللارواية" أو "الرواية الجديدة" إلى "الميتارواية" تتخذ مظهر الرواية "الحداثية".

إن "الحداثة" حين ترتبط بالسرد يجعلها ذلك تتخذ طابعا بنيويا يتشكل داخل نطاق تطور قواعد السرد الداخلية. أما في الشعر فإن الطابع الواضح كان "وظيفيا" للاعتبارات التي أتينا على ذكر بعض منها. ويبدو هذا البعد الوظيفي جليا في كون الشعراء ونقاد الشعر غير قادرين على بلورة القيم الفنية التي تجسدها التجربة "الحداثية" وتجسيدها على النحو الأمثل. ولذلك كان السجال هو المهيمن في الخطاب النقدي الشعري المؤازر لـ "الحداثة الشعرية".

هذا التمايز بين الشعر والسرد في تاريخ العرب الحديث يبرز بجلاء في كون الشعر العربي منذ أواخر الأربعينيات جاء ليحدث "هوة" بينه والشعر التقليدي الضارب في التاريخ على مستوى الإيقاع والموضوع بصورة خاصة. ومع التطور، وخاصة في أواخر الستينيات وأواسط السبعينيات (مع تطور قصيدة النثر) لم تزدد الهوة إلا اتساعا وعمقا. وكانت هذه الهوة ترسم باسم "الحداثة". وما تقدمه لنا نظريات الأجناس بصورة عامة في هذا النطاق هو أن "خرق" قواعد النوع أو الجنس القديمة، لا يمكن أن

يتم على النحو الأوفى إلا بـ "خلق" قواعد جديدة. لكن المشكلة تبرز في كون هذه الهوة لم ترفدها "نظرية" ملائمة على صعيد "الإيقاع" من جهة، وعلى صعيد "نظرية الأنواع الشعرية" من جهة أخرى. ولم يؤد هذا الغياب إلا إلى الاضطراب الذي يذهب البعض إلى نعته بـ "أزمة الحداثة" (أحمد المعداوي مثال واضح).

يختلف الأمر مع الرواية العربية الجديدة. لقد وضعت هوتها مع "الرواية الواقعية" بحثا عن أفق جديد للكتابة. ومنذ أواخر الستينيات حيث صار الشعر يعمق "قطيعته" مع التاريخ الشعري العربي، راحت التجربة الروائية العربية تسلك طرائق متعددة في "التجريب". لقد توجهت تجارب منها إلى الأنواع السردية العربية القديمة، وبدأت تتفاعل معها، وتستعير تقنياتها، وتوظفها بطريقة جديدة، كما ذهبت تجارب أخرى نحو جديد الروايات الغربية، وتفاعلت معها وهي تسعى إلى "تأسيس" قواعد جديدة في الكتابة.

بهذا المسار الذي اختطته الرواية لنفسها، سار التجريب والتأصيل جنبا إلى جنب في التجربة الروائية العربية الجديدة. وهما معا كانا يضعان الرواية العربية في قلب "الحداثة"، وما بعدها كما نجد ذلك في الغرب. ولهذا نجد من يرفض الرواية جملة وتفصيلا، ويرى أنها نتاج "غربي" يحاكي من خلاله الكتاب العرب نظراءهم في الغرب؟

وكما خلق الشعر لنفسه وضعا متأزما مع القراءة، انتهت الرواية المغالية في التجريب رغم الاختلاف، إلى الوضع نفسه مع القارئ. فهل يمكننا مناقشة "الحداثة" داخل النص دون ربطها بالقارئ؟ أي هل يمكن ممارسة "الحداثة" كتصور وأفق للإبداع والتفكير دون ربطها بالمجتمع؟ إن هذا واحد من بين رهانات عديدة لـ "الحداثة" التي أفضل أن أستعمل بدلها مفهوم "التجديد"، ونحن نتحدث عن النص الأدبي، أو الفكر الأدبي. إن التجديد يظل أبدا مرتبطا بتطور البنيات والقواعد، وما خلاه مما يتصل بالآفاق الفكرية للتجربة (الحداثة مثلا) فلا يمكنه إلا أن يدخل في نطاق العلاقة التي تتحقق من داخل الرؤية التجديدية للنص، وليس من خارجها. وحين يتحقق ذلك من خارج التجربة، يدخل باب السجال الذي يضر بالتجربة النصية أكثر مما يخدمها مهما كانت وجاهته أو أهميته.

6.2.4. الحداثة والمجتمع:

تظل المفاهيم الملتبسة والمتعددة الدلالات تثير السجال الذي ينطلق الكل فيه من تصوره للأشياء، ورؤيته للعالم. هكذا يرى البعض "الحداثة" رديفا للدعوة إلى الغرب، ويراها البعض الآخر منطلقا لتحديث المجتمع والفكر. وفي كل الحالات يظل الالتباس واردا في كل الأطروحات لأنها تبقى بمنأى عن الانطلاق من الشروط التي يحددها الواقع.

يعرف الواقع العربي في العصر الحديث نمطا ملتبسا وشديد التعقيد، وذلك من خلال تعايش أنماط من الحياة مختلفة الوجوه ومتعددتها. إنه منذ احتكاكه بالغرب في العصر الحديث وهو يعيش هذا النمط المتعدد من الوجود. فالغرب حاضر في الحياة اليومية بصور وأشكال شتى. كما أن أنماطا من الحياة ذات الجذور التاريخية ما تزال ممتدة في الحاضر. ولذلك نجد هذا التجاذب والتنابذ بين القيم وأشكال التفكير من جهة، وبين التاريخ والعصر من جهة ثانية، وهو ما لا يمكن حسمه بالأفكار، أو بالسجال حول المفاهيم.

أدى هذا الوضع إلى أننا على الصعيد الواقعي والاجتماعي نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه بـ "**الحداثة المتفاوتة**". فالعلاقة مع الغرب مبنية بصورة عامة، على أساس الاستهلاك حيث يتم استيراد آخر منتجاته، وهي متجلية على المستويات كافة، ونقبل بها دون استفهام أو سؤال. لكن حين يتعلق الأمر بالفكر والأدب يتم نعت العلاقات مع الآخر بشتى النعوت المزرية (مثل المحاكاة واستيراد النظريات،). فكيف يمكن حسم هذه المفارقة؟ وتجاوزها لوضع المفاهيم التي نستعملها لتكون ملائمة للوصف والتفسير.

لا يمكننا بدون التفاعل الحقيقي المؤسس على فهم ضرورات العصر الانتقال إلى وضع آخر يؤهلنا للتطور. ومدخل هذا الانتقال يكمن في استيعاب ما يزخر به العصر الاستيعاب الحقيقي، والعمل على توظيفه التوظيف الملائم. أما السجال حول قضايا العلاقات مع الآخر أو الذات، فإنه لا يمكن، مهما كانت وجاهة الخطابات أو درجة إقناعها، إلا أن تضعنا في موقف المتفرج أمام التحولات الكبرى من حولنا. إن تجديد النص الأدبي تجديد لرؤية فنية حيال المجتمع. وبذلك يوضع "التجديد" في خضم التطور الذي يقع على صعيد التحولات الاجتماعية والفكرية للمجتمع. لكن

التحديد الفني الذي يظل بعيدا عن إدراك طبيعة التحول الذي يعرفه المجتمع، فإنه مهما كان الشعار الذي يرفع، لا يرقى إلى أن ينتج العمل الفني الذي يجيب عن أسئلة المرحلة، ويصعد هموم المجتمع بطريقة فنية مناسبة. كما أن التجديد الفني غير المؤسس على تصور نظري ونقدي واضح يعضده، فإنه يظل عبارة عن نزعات "مثقفية" لا تستند إلى ضرورات الواقع الذي تتبلور فيه هذه التجارب.

يجعلنا التفاعل نتجاوز الثنائيات الضدية ذات الطبيعة السجالية التي لا تعمل إلا على تعميق الهوة بين المتساجلين، وهم يخوضون حروبا ويتوهمون مجتمعين أنهم فاتحون. في حين أنهم في واقع الأمر يبتعدون عن التوجه إلى المشاكل الحقيقية والجوهرية، وهي تتصل مجتمعة بواقع المجتمع الذي يعرف تطورا متفاوتا، وغير منسجم. كما أن التفاعل الإيجابي مع التراث، ومع الغرب، بلا عقد، ولا رؤيات مسبقة، يمدنا بإمكانات الانتقال إلى ممارسة الإبداع الحقيقي، وعلى كافة المستويات الفكرية والفنية جميعا. ولا يمكن لهذا النمط من "الإبداع" إلا أن يكون تجديدا، أي مواكبا للعصر، وفاعلا فيه لأنه وليد ما يعتمل فيه من مشاكل، وما يزخر به من إشكالات. فكيف تفاعل الفكر الأدبي العربي مع الغرب، سواء في الحقبة التي هيمنت فيها "الإيديولوجيا"، أو "الحداثة"، أو حتى "ما بعد الحداثة".

3. الفكر الأدبي والساحة الثقافية:

إذا كانت مساهمة **الأكاديمي - الأديب** في الفكر الأدبي العربي الحديث تمت، داخل أسوار **الجامعة**، من خلال علم التحقيق، من جهة، ومن خلال مصنفات تاريخ الأدب وتاريخ النقد، بالإضافة إلى دراسات حول شخصيات أو قضايا أدبية، رغم تمييزنا ممارسة التحقيق بكونها من اختصاص **الأكاديمي - العالم**، من جهة ثانية، فإننا سنجد أن **المثقف**، وقد يكون جامعيا، هو من سيملأ الساحة الثقافية بمنأى عن الجامعة. وبذلك نسجل كون العلاقة التي اتخذت مع **التراث** ظلت مرتبطة ارتباطا وثيقا بـ **الجامعة**، وظل موضوعها الأدبي الأثير والأساسي هو **الأدب القديم** الذي لم تتعده إلى الأدب الحديث. لذلك سنجد الإبداع الأدبي المعاصر موئل اهتمام **المثقف** الذي نختزل من خلاله صور **الأكاديمي** (المنخرط في الساحة

الثقافية) والشاعر والأديب والناقد والسارد والإعلامي عبر الارتباط بالعصر، أي بالواقع المعيش، من جهة، وبالغرب من جهة ثانية. لكن هذا الغرب سوف لا يقتصر على أوروبا الغربية فقط، بل إنه سيتركز بعد الهزيمة على أوروبا الشرقية، وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي، بل وعلى الصين وأمريكا اللاتينية.

إذا كان عمل الأكاديمي في صورتيه الأدبية والعلمية، داخل الجامعة، يتحقق من خلال المحاضرات، وتأليف الكتب، والإشراف على الرسائل والأطاريح، تجسدت أعمال المثقف من خلال من الصحافة، والندوات والمؤتمرات المفتوحة، ومن خلال نشر الكتب، والترجمة، وتأسيس المجلات ودور النشر، والانتماء إلى الروابط واتحادات الكتاب القطرية والعربية والأفرو- آسيوية. وكل ذلك نختزله في مفهوم "الساحة الثقافية"، ووسائطها المختلفة. وسنتناول هذه للمساهمات من خلال الترجمة، والمجلة، والنقد الأدبي مكتفين بتقديم نماذج دالة، لا استقصاء كل المساهمات التي كانت متعددة ومتعددة، وإن كانت متفاوتة بين الأقطار العربية:

1.3. الترجمة:

يمكن اعتبار الترجمة أول بوابة تم الاتصال بها مع الغرب. وكانت عملية الترجمة موجهة نحو ضرب محدد من الفكر الغربي وإبداعه، تعبر بجلاء عن توجهات المترجمين إلى العناية به ونقله إلى القارئ العربي؛ وهي في مجملها موجهة نحو مواجهة التصور التراثي، وامتداداته الرومانسية. لقد ابتدأت عملية الترجمة منذ ما يعرف بعصر النهضة، لكن فترة ما بعد الحرب الثانية أعطت للترجمة زخما شديدا على مستوى الساحة الثقافية العربية.

ويمكن في هذا الاتجاه الحديث عن حقبتين كبيرتين من حقب التفاعل مع الآخر (الغرب):

أ – مرحلة الإيديولوجيا والحداثة:

هي المرحلة التي تركز فيها التوجه منذ الخمسينيات وحتى الثمانينيات على الفكر الوجودي فالاشتراكي والحداثي. ويمكن اتخاذ لويس عوض نموذجا لهذا المنحى. لقد

لعب عوض دورا كبيرا في ترجمة العديد من الأعمال الأجنبية سواء على مستوى الفكر أو الإبداع. ولم يقف على الثقافة الغربية الحديثة فقط، ولكنه عاد أيضا إلى النصوص اليونانية القديمة. وفي ذلك توجه واضح نحو تعميق الصلة بالفكر الغربي وثقافته. ويمكن التدليل على ذلك من خلال ترجماته لـ: فن الشعر لهوارس عام 1945/بروميثيوس طليقاً لشيلي عام 1946/في الأدب الإنجليزي الحديث عام 1950/صورة دوريان جراى وشبح كانترفيل لأوسكار وايلد (1946)/الوادي السعيد لصموئيل جونسون (1946)/خاب سعي العشاق لشكسبير (1960)/أجا ممنون لاسخيلوس (1966)/انطونيوس وكليوباترا لشكسبير (1967)/حاملات القرابين لاسخيلوس (1968)/الصافحات لاسخيلوس (1969).

إلى جانب عناية لويس عوض بالآداب اليونانية والغربية، نجد كذلك ميلا إلى ترجمة دراسات تهتم بالنظرية الأدبية الحديثة، ويمكن اعتبار ترجمة كتاب رينيه ويليك وأوستن وارين "نظرية الأدب"(1) من الترجمات الهامة التي فتحت نظر العربي على كتابات تنظيرية جديدة. وفي السياق نفسه ظهرت ترجمات جورج طرابيشي لبعض أعمال فرويد في علم النفس التحليلي، وجماليات هيغل إلى جانب نصوص كثيرة للوكاش وبعض النصوص لغولدمان، وأقطاب الاشتراكية مثل ماركس وإنجلز وماو تسي تونغ وبليخانوف وأرنست فيشر، حول ضرورة الفن، وغرامشي،،،

كان لهذه النصوص المترجمة حضورها الوازن في الدراسات النقدية العربية، فكثر توظيف مفاهيم مثل الواقعية والجدلية والالتزام والمثقف العضوي والبنيات التحتية والفوقية والبطل الأسطوري والرؤية المأساوية للعالم،،،

ب – مرحلة البنيوية وما بعدها:

منذ بدايات الثمانينيات كان التوجه إلى الأدبيات البنيوية التي بدأت تفرض نفسها في الساحة الثقافية العربية وقد انتهت دراسة الأدب إلى الطريق المسدود بعد أن ساد تبسيط البنيوية التكوينية التي جاءت لتحدد الماركسية وتجنبها النظرة

---

(1) ويليك (رينيه)، وارين (أوستن)، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

الانعكاسية التي هيمنت خلال المرحلة الستالينية. فكانت البنيوية التي ثارت في فرنسا على الدراسات "الخارجية" للأدب البديل الذي رأى فيه المثقف العربي نموذجا جديدا لتقديم قراءة مغايرة ومختلفة.

انصبت ترجمات كثيرة على أعمال بارث وتودوروف وكريستيفا ونصوص الشكلانيين الروس وباختين، ويمكن اعتبار هذه المرحلة مزدهرة على مستوى الترجمة. ويمكن تقديم الأعمال التالية نموذجا لهذا الاهتمام بترجمة الأدبيات البنيوية في الوطن العربي:

- تودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء، 1978
- رولان بارت: "درجة الصفر للكتابة"، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، السنة 1981
- الشكلانيون الروس: "نظرية المنهج الشكلي" ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982
- سيزا قاسم أشرفت على ترجمة نصوص سيميائية في كتابين تحت عنوان "مدخل إلى السيميوطيقا"، مطبعة النجاح الجديدة، ط.2، 1986.
- كريزويل، اديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر. جابر عصفور، دار آفاق عربية بغداد، 1985
- تودوروف، نقد النقد، تر. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء العربي، بيروت، 1986
- مجموعة من الباحثين: "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير"، تر. مصطفى ناجي، تقديم سعيد يقطين، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. السنة 1989.

وما تزال هذه الحقبة مستمرة ومتواصلة من خلال ترجمة أعمال لمفكرين ونقاد ظهروا خلال المرحلة البنيوية وواصلوا تطوير مشاريعهم الفكرية والأدبية التي صارت جزءا من مرحلة ما بعد البنيوية. ومن هؤلاء الذين لقوا عناية خاصة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: ديريدا وإ. إيكو وبول ريكور...

2.3.4. المجلات، ودور النشر:

كما كانت الترجمة متصلة اتصالا وثيقا بعصر النهضة، كان إصدار المجلات من التقاليد التي تكرست في الحقبة نفسها. وتكفي الإشارة إلى مجلة الهلال لجرجي زيدان، والرسالة للزيات لتأكيد ذلك. غير أنه منذ أواخر الأربعينيات وبداية الخميسنيات وتحت تأثير التطور الذي عرفه الإبداع الأدبي العربي، أصبحت المجلة من أهم الوسائط الثقافية التي تم استثمارها لترويج الإنتاج الإبداعي والنقدي الجديدين. ويمكننا اعتماد التحقيب نفسه الذي رأيناه مع الترجمة:

أ – حقبة الإيديولوجيا والحداثة:

لعل من أبرز المجلات التي صدرت في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، في لبنان: مجلة "الثقافة الوطنية" التي صدرت بين السنوات (1952–1959)، ومجلة "الطريق" التي كان قد أسسها أنطوان ثابت العام 1941، وتوقفت عن الصدور العام 2003 ثم عاودت الصدور بصورة غير منتظمة سنة 2011، ويرأس تحريرها الناقد محمد دكروب، ومجلة "الآداب" التي أسسها في العام 1953 سهيل ادريس، ويرأس تحريرها اليوم سماح ادريس. تضاف إلى هذه المجلات، مجلة "شعر" (1957 – 1970) التي أسسها الشاعر يوسف الخال، وساهم في تحريرها الى جانبه والكتابة فيها نخبة من كبار الأدباء والشعراء المحدثين المعاصرين أمثال انسي الحاج ومحمد الماغوط وعلي احمد سعيد (أدونيس) وفؤاد رفقه وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ وخالدة السعيد وسواهم. هذا إلى جانب مجلة حوار(1962–1967) التي أصدرها الشاعر توفيق صايغ في بيروت، ومجلة "مواقف" التي أصدرها أدونيس من بيروت ثم من باريس بين عامي 1969 و1994. علاوة على هذا نجد مجلات اتحادات الكتاب والروابط والأسر الأدبية...

كان لهذه المجلات دور كبير في نشر الأفكار "الحداثية" في السياسة والاجتماع والشعر بصفة خاصة، على صعيد الوطن العربي، في اتصالها بالآخر الغربي والشرقي. كما أن بعضها كان يحمل لواء أفكار مثل الوجودية مع مجلة الآداب، أو الشيوعية مع مجلة الطريق، أو الحداثة الأدبية (شعر – مواقف). وصارت العديد من المجلات

التي ظهرت في أقطار عربية أخرى، منذ أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، على المنهاج نفسه، مثل مجلة "الطليعة" المصرية، و"الأقلام" و"آفاق عربية" و"ثقافة" و"الطليعة الأدبية" (العراق)، و"الكرمل"، و"مشارف" (فلسطين)، و"أقلام" و"الثقافة الجديدة" (المغرب) وآفاق (اتحاد كتاب المغرب)،،،

كما كان لتأسيس دور النشر العربية في لبنان بصورة خاصة، وفي مختلف الأقطار العربية دوره في نشر الفكر الأدبي العربي الحديث، بمعزل عن الدور التقليدية المصرية، خاصة، تلك التي ظلت تنشر المؤلفات المتصلة بالتراث. ويكفي أن نذكر من هذه الدور: دار الطليعة، ودار التنوير، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار المستقبل العربي والمركز الثقافي العربي، بالإضافة إلى دور أخرى اتصلت بمجلات مثل دار الفارابي التي كانت تصدر عنها مجلة "الطريق"، أو دار الآداب (مجلة الآداب).

ب – حقبة البنيوية وما بعدها:

منذ بداية الثمانينيات بدأت تظهر مجلات عربية جديدة تنحو منحى جديدا في تناول الأدب والبحث فيه، سواء من خلال الترجمة أو الدراسات. جاءت هذه المجلات لتحمل وعيا جديدا بالأدب، قوامه أنه "لغة"، وعلينا أن نتعامل معه من خلالها عن طريق الاستفادة من اللسانيات، والعمل على تطوير تناول الأدب عبر تجديد علوم قديمة مثل "البلاغة"، أو تطويرها من خلال الأسلوبية. هذا علاوة على الاستفادة من العلمين الأدبيين الأساسيين اللذين ظهرا في الحقبة البنيوية وهما البويطيقا التي ترجمت إلى "الشعرية"، والسيميوطيقا التي صارت في التداول العربي "السيميائيات".

من بين هذه المجلات نذكر مجلة فصول المصرية التي ظهرت منذ بداية الثمانينيات حاملة لمشروع جديد وجاد في الدراسة الأدبية العربية. إلى جانبها كانت مجلة "ألف" المصرية أيضا تسير في الاتجاه نفسه. وتوالت المجلات في مختلف البلاد العربية، ويمكن أن نمثل لها بالمجلات التالية:

الفكر العربي المعاصر وكتابات معاصرة (لبنان) وعيون المقالات ودراسات لسانية وسيمائية (المغرب)، و"علامات" التي كان يصدرها نادي جدة الأدبي، وكان

ضمن هيئة تحريرها عبد الله الغذامي وسعيد السريحي اللذين حملا مشعل تجديد الدراسة الأدبية في المملكة العربية السعودية ومجلة "العرب والفكر العالمي"، و"أوان" و"ثقافات" (البحرين)، ومجلة نزوى من سلطنة عمان...

3.3.4. النقد الأدبي.

أ - حقبة الإيديولوجيا والحداثة:

عرفت حركة التأليف الأدبي منذ أواخر السبعينيات تحولا كبيرا ليس فقط على مستوى الساحة الثقافية، ولكن أيضا على مستوى الجامعة. ويظهر هذا التحول في كون الساحة الثقافية بات لها تأثير واضح على البحث الجامعي. ذلك أن الأجيال التي عرفتها الجامعة العربية قبل هذه المرحلة تربت على ما كانت تمور به الساحة الثقافية من تيارات إبداعية وفكرية وأدبية، وعندما بدأت هذه الأجيال في إعداد رسائلها وأطاريحها الجامعية كانت قد تشبعت بما تشكل خارج الجامعة، فعملت على نقل اهتماماتها الأدبية إلى الجامعة، فبدأت تظهر رسائل تتجاوز تحقيق النصوص وتناول العصور، وشرعت تنقل المناهج الجديدة إلى الرسائل الجامعية. وكانت كليات الآداب المغربية رائدة في هذا الاتجاه. وتكفي الإشارة إلى رسائل محمد بنيس حول ظاهرة الشعر المغربي المعاصر،[1] وسعيد علوش "الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي"[2]، وإدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ[3]، وحميد لحمداني "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - دراسة بنيوية تكوينية"[4]. كل هذه الرسائل الجامعية انطلقت من البنيوية التكوينية وحاولت تطبيقها على الشعر والرواية والنص العربي القديم. هذا إلى جانب دراسات أخرى غير جامعية كانت قد نشرت في الملاحق الثقافية وبعض المجلات مثل دراسات إدريس ناقوري، ونجيب العوفي وعبد القادر الشاوي...

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، دار العودة، بيروت، 1979

(2) سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، 1981

(3) إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984

(4) حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي - دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

أما على الصعيد العربي فيمكننا الإشارة إلى دراسات خالدة سعيد في "حركية الإبداع"[1] و"دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي" لحسين مروة[2]، و"ممارسات في النقد الأدبي" (1975) ليمنى العيد[3]، و"منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" (1978) لصلاح فضل[4]، و"سوسولوجيا النقد العربي الحديث" (1981) لغالي شكري[5]، و"سوسيولوجيا الغزل" (1988) للطاهر لبيب[6]. ولائحة الكتب في هذا الاتجاه لا حصر لها. ولقد اقتصرنا على بعض الكتب التي كان لها تأثير على ما سيأتي بعدها، أو كان لها قصب السبق.

ب - حقبة البنيوية وما بعدها:

كانت حقبة البنيوية أنشط من الحركة السابقة لأسباب تعود إلى التطور الذي عرفه المجتمع العربي من تغيرات، وكذلك الجامعة العربية، والساحة الثقافية العربية. ولذلك نشط التأليف والنشر. وبما أن البنيوية وما يتصل بها لم يكن ضمن المواد التي كانت تدرس في الجامعة، فقد كانت المجهودات فردية. كما أن بعضها كان عبارة عن رسائل أو أطاريح قدمت إلى جامعات أجنبية أو عربية. ورغم كون أغلب الإنتاجات التي سارت في هذا المنحى اتصلت بالجامعة، فإنها في العمق وليدة الساحة الثقافية، وفرضت نفسها على الجامعة، وإن دخول البنيوية إلى العديد من الجامعات العربية، على شكل مواد، مثل تحليل الخطاب ولسانيات النص، أو السرديات والسيميائيات أو البلاغة الجديدة أو التداولية، ما تزال بمنأى عن دخول مقررات العديد من الجامعات العربية التي ما تزال الهيمنة فيها لما كان يدرس في منتصف القرن العشرين من مقررات ومواد. ويمكننا التمثيل لذلك من خلال المؤلفات التالية:

---

(1) خالدة سعيد في "حركية الإبداع" دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979.

(2) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار المعارف، 1988.

(3) يمنى العيد، ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، 1975

(4) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1978

(5) غالي شكري، سوسولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1981

(6) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل: الشعر العذري نموذجا، تر. مصطفى المسناوي، دار الطليعة، بيروت، 1988.

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، 1977.
- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978
- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء التجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، 1979.
- موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت، 1979.
- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981
- عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب، دار الطليعة، بيروت، 1982
- سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، 1984
- سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادر الأدبي بجدة، 1985

وفي مجال الدراسات النظرية نجد من بين الأعمال التي اهتمت بالسيميائيات:

- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987
- حنون مبارك/دروس في السيميائيات دار توبقال للنشر، 1987.

أما الدراسات التي جاءت لتتجاوز البنيوية وتندرج في نطاق النقد الثقافي، فيمكننا التمثيل لها بـ:

- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط.1، 2000.

- نادر كاظم، تمثلات الآخر: صورة السود في المتخيل العرب الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004

ومنذ بداية الألفية الجديدة تضاعفت عملية الترجمة للأدبيات الغربية ونشطت عملية التأليف التي تستفيد بشكل أو بآخر من الدراسات الأجنبية، أوربية كانت أو أمريكية.

5. تركيب:

إن العلاقة مع الآخر (الغرب – العرب) في العصر الحديث، مرت بمراحل عديدة. لكن يطبعها، بصورة عامة، تفاعل محدود لا يصل إلى مستوى تجديد النظر في جوهر تلك العلاقة. لقد ظلت الصورة العامة تأخذ الملامح التالية التي نوزعها حسب الفاعل الأدبي والموضوع الأدبي والفضاء المؤسسي، وسنقف أخيرا على نوعية التفاعل، على الشكل التالي:

1.5. الفاعل "الأدبي":

يمكننا توزيع هؤلاء الفواعل حسب الترتيب التالي:

1. **المستشرق والشيخ – العالم**: علم التحقيق.
2. **الأكاديمي – الأديب**: الذي استفاد من تاريخ الأدب، كما مارسه المستشرق، ربط الأدب بالبيئة والحقبة التاريخية،
3. **المثقف**: الذي استفاد من العلوم الإنسانية (عالم الاجتماع – عالم النفس – عالم اللغة): علم اجتماع الأدب وعلم النفس الأدبي ولسانيات الخطاب الأدبي والدراسات الثقافية.

2.5. الموضوع الأدبي:

لقد ظل الفاعل الأول والثاني يشتغلان بالأدب العربي القديم، فقط، باعتماد "علم التحقيق" بالاستناد إلى "منهجيات" البحث العلمي في تحقيق النصوص كما وضعها المستشرق، أو بممارسة التاريخ الأدبي والنقدي وفق التصور الذي أرساه

"الأكاديمي – الأديب". وعلى مستوى الجنس الأدبي كان الشعر يحظى بالمكانة المركزية.

أما الفاعل الثالث (المثقف) فقد اشتغل بالأدب العربي الحديث والمعاصر، بصورة خاصة في المرحلة الإيديولوجية و"الحداثية"، وكان انشغاله بالأدب القديم محدودا جدا. وفي المرحلة البنيوية وما بعدها ساوى بين انشغاله بالقديم والحديث على السواء. وبخصوص الجنس الأدبي، اهتم المثقف في المرحلتين الأوليين بالشعر أكثر من اهتمامه بالسرد الذي سيحظى بالمرتبة الأولى في المرحلتين الأخيرتين، سواء تعلق الأمر بالسرد القديم (في أنواعه المختلفة) أو الحديث (الرواية).

بصدد الموضوع، أيضا، نجد أن الشيخ – العالم والأكاديمي – الأديب اهتما بما يندرج ضمن الثقافة "العالمة" فقط. أما المثقف، وخاصة في المرحلتين البنيوية وما بعدها فقد اهتم أيضا بالثقافة الشعبية القديمة، وبالنص في معناه العام الذي يتعدى المتعارف على أنه "النص الأدبي"كما تكرس وفق الحدود الخاصة لمعنى الأدب الذي أوقفه الأكاديمي – الأديب، وليس بالمعنى العام الذي رأيناه مع زيدان (الجامعي – الأكاديمي).

3.5. الفضاء المؤسسي:

إذا كان الفضاء الذي اشتغل فيه الشيخ – العالم والأكاديمي – الأديب هو الجامعة، كانت الساحة الثقافية فضاء المثقف، وخاصة في المرحلتين الأوليين، وإن بدأت بعض الجامعات العربية تستقطب بعض الدراسات التي اهتمت بالبنيوية التكوينية كرسائل أو أطاريح جامعية، وليس كمقررات للدراسة. أما المرحلتان الأخيرتان فإن أهم إنجازاتهما تحققت بدورها داخل الساحة الثقافية، وإن بدأت بعض الجامعات ترحب بموضوعات تتصل بمنجزاتهما. كما أن بعض المقررات والمواد المتصلة بالدراسات الغربية الجديدة بدأت تدرس في بعض الجامعات العربية. ويمكن التذكير هنا بأن مادة "السيميائيات" دخلت كلية الآداب المغربية منذ سنة 1981. كما أن بعض المواد مثل "التداوليات، وتحليل الخطاب، صارت جزءا من مقررات الماجستير والدكتوراه... الشيء الذي يبين أن الجامعة صارت تتفاعل مع ما يتحقق في الساحة الثقافية العربية.

4.5. نوعية التفاعل:

لقد ظل التفاعل المهيمن، سواء مع التراث العربي أو الأدبيات الغربية الحديثة والجديدة قائما بصورة عامة على أساس الاتباع وليس الإبداع، ويمكننا تبين ذلك مما يلي:

1.4.5. المادة: بقي التعامل المهمين في العلاقة مع التراث العربي في اتخاذه مادة للدراسة وفق المبادئ والتصورات التي رأيناها، بكيفية عامة، مع الأكاديمي الأديب. هذا على مستوى الإبداع. أما على المستوى النقدي فقد تم التفاعل مع المادة المعرفية العربية بالطريقة نفسها التي كان التفاعل فيها مع المادة الغربية.

2.4.5. الطريقة: إن التفاعل الذي جرى، مع المادة المعرفية العربية والغربية، على السواء، ظل قائما على الانبهار والاتباع: أي التبني الذي يقف عند حدود الاستشهاد. إن المثقف الذي يتبنى أطروحات الجرجاني، مثلا، لا يختلف عن الطريقة التي تم التعامل بها مع دو سوسير. إنهما يقدمان نموذجا لما ينبغي أن يكون عليه التحليل في ضوء الانطلاق من تصوراتهما البلاغية واللسانية بدون أي محاولة للإبداع من خلال هذين النموذجين، وقس على ذلك بالنسبة لكل من يتم التفاعل معه من النقاد والبلاغيين، سواء كانوا عربا أو غربيين. لذلك لم يستطع أي من المدافعين عن التراث أو الحداثة من تقديم رؤية "تفاعلية" متطورة ومبدعة تسهم في بلورة رؤية نقدية أو أدبية جديدة. ولذلك ظلت الدعوة إلى إقامة "**نظرية نقدية عربية**" مطروحة بالنسبة للتراثيين والحداثيين معا؟

يعود السبب في ذلك، في تقديري، في كون كل من المثقفيْن التراثي والحداثي وما بعد الحداثي ظلا يتعاملان مع الموضوع والمادة تعامل الأكاديمي – الأديب معهما، وبطريقة واحدة. تتأسس هذه الطريقة، علاوة على ما ذكرنا: على "**الشاهد**" الذي يدعم "**الموقف**"، ولهذا الاعتبار ظل الفكر الأدبي العربي الحديث يقوم على السجال ورد الفعل ضد الرأي الآخر، وكل ما يسوغ الانتصار للرأي يمكن أن يقدم لمواجهة الرأي الآخر.

إن الموقف "المثقفي" و"الأكاديمي – الأدبي"، سواء انتصرا للتراث أو الحداثة أو حاولا الجمع بينهما كانت تحكمهما رؤية "موقفية" من الآخر، وليس تأسيس

تقاليد جديدة لبلورة فكر أدبي قابل للتطور. ولهذا السبب انبنى فكرنا الأدبي على الانقطاع لا التطور:

أ. الأكاديمي – الأديب منعزل عن المثقف، والمثقف عنده رأي مناقض للأكاديمي – الأديب.

ب. المثقف البنيوي ضد الإيديولوجي. والمثقف الذي يتبنى "النقد الثقافي" ضد "الناقد الأدبي"،،،

لا يبدو لنا الأمر مقتصرا على الصورة العامة التي يتخذها المثقف أو الأكاديمي، ولكنها تنسحب أيضا على مثقف أو أكاديمي بعينه: فهو ينتقل من تصور فكري إلى آخر دون أن يقيم جسورا مع تصوره السابق. فيمنى العيد تنتقل من النقد "الإيديولوجي" إلى "البنيوي"، وحميد لحمداني ينتقل من البنيوية التكوينية إلى البنيوية إلى التحليل النفسي، والغذامي من البنيوية إلى التفكيكية إلى النقد الثقافي، وقس على ذلك. أي أن المثقف يتعامل مع النظريات وفق تصور ينهض على القطيعة لا الاستمرار. وكلما ظهر إبدال معرفي جديد في الغرب، تراه يجري وراءه متبنيا جملة من مبادئه بالطريقة نفسها التي تعامل بها مع إبدال سابق.

لا يمكننا تفسير هذه الظاهرة في فكرنا الأدبي سوى بالتصور الأكاديمي – الأدبي الذي تبلور في العشرينيات مع طه حسين والذي تكرس في كل التاريخ الحديث إلى الآن، والذي ظلت الرؤية التي تحكمه هي: النقد علم وفن، ويستحيل أن يكون علما خالصا. لذلك يسعى المثقف إلى الاستفادة من، أو التفاعل "الناقص" مع النظريات والأفكار العربية والغربية، معا، ليس كما هي في واقعها المعرفي الذي تحكمه مرجعيات وخلفيات محددة، ولكن في ضوء ما يتلاءم مع "ذاتيته"، و"ذوقه"، و"فهمه" الخاص للنظريات التي يتفاعل معها، فيوظفها كما يحلو له متحررا من قيودها الإبستيمولوجية وخلفياتها المعرفية.

يبدو لنا ذلك بجلاء في كون المثقف، وهو يستفيد من السيميائيات، مثلا، لا يرى غضاضة من دمجها بأفكار تتعارض مع مبادئها أو تتناقض مع أبعادها، فيضيف إليها تصورات من السرديات، أو من النقد السردي، أو من نظرية باختين في الحوارية، أو نظرية جنيت في المتعاليات النصية. وقس على ذلك. إنه، انطلاقا من

كونه يرى أن كل ذلك "بنيوية"، لا يميز بين المنجزات البنيوية وما يوجد بينها من اختلافات وتباينات. ومعنى ذلك أن استيعاب المنجزات النظرية والتنظيرية التي تتحقق في الغرب لا ينظر إليها بوعي أو فهم دقيق، ولذلك، ففي غياب الاستيعاب العميق للنظريات، تغيب الرؤية الدقيقة للأشياء، ويفسد التطبيق، ويظل البحث دائما عن الجديد النظري الذي يفرز في الغرب والذي هو نتاج حوار دائم ومتواصل مع المنجزات السابقة.

من بين الأسباب التي تعترض سبيل المثقف في تحقيق التفاعل الإيجابي مع النظريات الغربية، إلى جانب تلك العوائق البنيوية في التفاعل، غياب العلوم الإنسانية في فضائنا المعرفي، ولذلك فهو يسعى إلى الاستفادة من معطيات تلك العلوم كما تحققت في الغرب بدون نقاش أو سؤال. فيكون التعامل الذريعي مع نتائج العلوم الإنسانية: ويبدو ذلك في الحديث عن الرؤية المأساوية (غولدمان) في الشعر العربي أو الرواية العربية، أو عن التعدد اللغوي (باختين) في الرواية العربية...

إن هيمنة صورة الأكاديمي - الأديب والمثقف نتاج تغييب "العلم" في فكرنا الأدبي. ولهذا السبب نجد الثنائية حاضرة أبدا، سواء في الجامعة أو الساحة الثقافية. ويبدو ذلك مما يلي:

أ. اللسانيات و"الشعرية" تدرس إلى جانب النحو الصرف والبلاغة بالمعنى القديم.

ب. منهجية تحليل النص بطريقة الشيخ تتوازى مع المنهجية التي برزت مع البنيوية.

ج. المزج بين "المناهج" تحت ذريعة "التكامل المنهجي"، وأن النص الأدبي لا يمكن تحليله بمنهج واحد.

إن هيمنة "الأكاديمي - الأديب" هي التي أدت إلى هيمنة "المثقف"، وكلاهما يشتغل بالأدب بالكيفية نفسها (لا فرق بين المحاضرات والمقالات). ومعنى ذلك أن كلا منهما، رغم اختلاف الفضاء الذي يمكن أن يمارس فيه نشاطه الأدبي، وجه للآخر، ولا فرق بينهما، لأن ما يجمع بينهما هو أكبر مما يفرق بينهما. هذه الصورة المزدوجة للمشتغل بالأدب في واقعنا الأدبي يغيب فيها **الأكاديمي - العالم**. ورغم

ما قلناه عن "علم التحقيق" الذي رأينا المشتغل به هو "الشيخ - العالم"، فإن الإيمان السائد باستحالة دراسة الأدب علميا، جعلت صورة "الأكاديمي - العالم" غير متبلورة في فضائنا الجامعي.

لكل هذه الاعتبارات نتحدث دائما عن "**النقد الأدبي**"، ورغم بداية الحديث الآن، عن "**النقد الثقافي**"، فإننا لم نتحدث قط عن **العلم الأدبي**. وهذه إحدى كبريات المفارقات التي تبين طريقة تعاملنا مع الغرب. إن العلوم الأدبية صارت واقعا في الدراسات الأجنبية (البويطيقا - السيميائيات الأدبية)، ولكننا ما نزال نصر على استحالة الحديث عن "العلم الأدبي". إن العديد من مترجمي "السرديات"، مثلا والمشتغلين بها، يعرفونها على أنها "**علم السرد**"، ولكننا، سواء على مستوى النظر أو العمل، لا نلتفت إلى هذا الجانب العلمي، ونظل نتعامل معها على أنها نقد سردي[1]. وفي ذلك تأكيد على الطريقة التي نتعامل بها مع الغرب، ومع نظرياته. إنه التفاعل الناقص الذي تحكمه رؤية "أكاديمية - أدبية"، لا تؤمن بالعلم في دراسة الأدب.

(1) سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2012.

الفصل الخامس

سؤالات الفكر الأدبي والإبداع الأدبي

"هذا العلم (علم الأدب) لا موضوع له، ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها".

***ابن خلدون*[1].**

"إن تسمية "ناقد أدبي" في تطبيقها على "عالم يدرس الأدب" هي تسمية خاطئة أيضا، مثلما هي خاطئة نسبة "ناقد نحوي" (أو معجمي) في تطبيقها على اللساني. فالأبحاث التركيبية والصرفية لا يمكن أن يحل محلها نحو معياري، وعلى غرار ذلك، فإن أي بيان يفصل الأذواق والآراء الخاصة بناقد معين على الأدب الخلاق لا يمكن أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة".

رومان جاكبسون[2].

---

(1) ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط.3، 1967، ص 1069.

(2) رومان جاكبسون، اللسانيات والشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، توبقال، 1988، ص 25.

1. في الفكر الأدبي

1. 1. ما يزال في ممارستنا الأدبية ووعينا بها ما يتطلب الكثير من البحث والتأمل، ويستدعي العمل الدائب من أجل تطوير أسئلتنا، وتجديد نظرتنا إلى الأدب وإلى مختلف ما يرتبط به. لقد توقف، منذ أواسط القرن الماضي، تفكيرنا ونقاشنا العملي والجاد حول الأدب ومجمل قضاياه الأساسية التي تحدد كيانه، وخصوصياته. وتوجه العمل نحو إنجاز تراكمات عديدة بصدد قراءة النص وتأويله، وما تولد عن ذلك من مشاكل تتصل بالقارئ، ووضع القراءة، وما شابه هذا من المسائل التي تشغل بال الباحثين والمشتغلين بالأدب في العقدين الأخيرين، من القرن العشرين، على نحو خاص. وفي غمرة هذه الانشغالات بات العديد من القضايا الحيوية في طي الإهمال، وتم تجاوز البحث فيها أو التفكير في ضرورتها أو استعجاليتها. نروم هنا إثارة بعض من هذه القضايا، وترهين النظر إليها في ضوء التحولات التي طرأت على مضمار الوعي والممارسة الأدبيين في ثقافتنا العربية الحديثة.

الفكر الأدبي هو واحد من أهم هذه القضايا التي أريد لفت الانتباه إلى جدواها سواء على الصعيدين النظري أو العملي، لأني أراه يختزل مجمل ما يتصل بالأدب وطرائق البحث فيه. وأي تفكير فيه، أو مناقشة بصدده لا يمكن إلا أن يعمق تصوراتنا العامة، ويجددها. كما أن أي تأخير في إيلاء هذه القضية ما تستحق لا يتأتى عنه غير إبقاء واقعنا الأدبي على ما هو عليه، وهو واقع لا يمكن إلا أن نقول بشأنه، وهذ أقل توصيف، إنه لا يليق بالإمكانات والاحتمالات التي يحبل بها العالم العربي، ويزخر بها الإبداع الأدبي.

2.1. أستعمل "**الفكر الأدبي**" ليشمل مختلف النشاطات والممارسات المتصلة بالإبداع الأدبي. تتعدد هذه النشاطات والممارسات بتعدد أوجه هذا الإبداع، وتتنوع

بتنوع الزوايا التي نقاربها من خلاله. يمتد الفكر الأدبي ليتسع لمختلف التصورات والرؤيات المتشكلة حول الإبداع، بصفة عامة، في شتى صوره وأبعاده.

أُوظِّف هذا المفهوم ليعوض، من جهة أولى، مفاهيم عامة مثل "الدراسة الأدبية" أو "البحث الأدبي" أو "الآداب" أو ما شاكل هذا من المفاهيم (الجنسية) العامة التي ما تزال تستخدم، عندنا، بكثير من الالتباس والغموض. إنها بقدر ما تعني أشياء عديدة لا تدل في واقع الأمر على شيء محدد لمن يريد التدقيق أو التحقيق. هذه الاستعمالات المتعددة تتصل أحيانا بأنماط من "التفكير" في الإبداع الأدبي، وأحيانا أخرى بطرائق "تحليله"، وهي جميعا تتناوله من زواياه الفنية والفكرية، أو من خلال مقارنته بغيره من الأعمال الإبداعية الفنية والجمالية، أو بربطه بواقعه والتنبؤ باحتمالاته ...

كما أوظف هذا المفهوم، من جهة ثانية، ليحل محل مفاهيم خاصة مثل "النقد الأدبي"، أو "الأدب" مضافة إليه نعوت معينة مثل ما نقرأ "الأدب العباسي" أو "أدب الكدية" أو "النقد الأندلسي"، أو ما شابه هذا من التسميات التي تطالعنا في عناوين الكتب والمقالات، والتي نوظفها أحيانا للدلالة على موضوعات خاصة، أو لتعني أمورا عامة تتجاوز الإبداع الأدبي إلى التاريخ والثقافة والحضارة.

3.1. إن استبدال هذه المفاهيم المتعددة والمتنوعة بمفهوم **"جامع"** يستوعب مختلف الممارسات التحليلية والنقدية للإبداع الأدبي العربي له ضرورات ملحة ومستعجلة يفرضها ما آل إليه واقع تفكيرنا في الأدب واشتغالنا به. كما أن هذا الاستبدال لا يأتي لإلغاء تلك المفاهيم المستعملة والرائجة، ولكنه يسعى إلى تأطيرها، واستجماع شتاتها، وتحديدها التحديد المناسب، وإكسابها معنى خاصا في النطاق الكلي تندرج فيه.

سنحاول في البداية تحديد واقع الممارسات المتصلة بالأدب، وما انتهى إليه في غياب التنظيم والتأطير المفهومي لمختلف المجالات والاختصاصات التي تعنى بالإبداع. وسنعاين في مرحلة لاحقة أن هذا التنظيم والتأطير الذي نقترح يمكّننا من تشخيص تصور ملائم يساعدنا على تطوير "فكرنا الأدبي" وتجديده، ودفعه إلى احتلال المكانة التي توازي ما يتحقق على صعيد الإبداع الأدبي العربي.

أستعمل مفهوم "**الفكر الأدبي**" ليناظر استعمالاتنا عن "الفكر الفلسفي" و"الفكر العلمي"، ويكون موضوعه العام الذي يشتغل به هو "**الإبداع الأدبي**"، وذلك على اعتبار أن أي تفكير في الإنسان هو في الوقت نفسه تفكير في إنتاجه. و"الفكر الأدبي" موضوعه الأساس هو "**الإنتاج الأدبي**". وتبعا لذلك فهو يلتقي مع مختلف ممارسات الإنسان وإنتاجاته، مهما تغيرت ألوانها أو تعددت صورها. وبهذا التحديد يغدو "الفكر الأدبي" متصلا بمختلف أصناف التفكير التي ينشغل بها الإنسان، ويتفاعل معها، ويستفيد من مختلف إنجازاتها إذ هو جزء منها بملامحه الخاصة والمميِّزة. ويسعى وفق هذا التحديد أن تكون له خصوصيته الفعلية والعملية ضمن باقي أصناف التفكير وإضافاته التي يمكن أن يغتني بها الفكر بصفة عامة ما دام ينطلق من ضرب من الإنتاج (الإبداع الأدبي) الذي يستقطب اهتمام الباحثين من مختلف الاختصاصات والمجالات.

2. واقع الدراسة الأدبية العربية:

1.2. التسيب وفوضى المفاهيم:

تتعدد ملامح هذا التسيب وتلك الفوضى. وسنكتفي بالإشارة إلى ما يتصل بالإطار النظري، ونوع الموضوع المعالج، ونوع العمل المنجز.

1.1.2. الإطار النظري:

يعرف واقع الدراسة الأدبية العربية تنوعا يصل حد التسيب، وتعددا ينتهي إلى الفوضى. يكفي أن نطالع عناوين الكتب المتصلة بالدراسة الأدبية عندنا ليظهر لنا ذلك بجلاء. ومفاد هذا التنوع والتعدد أن كلا منهما لا يسمح لنا بتحديد "**نوع**" الدراسة أو "**طبيعتها**". فالدارس لا يكلف نفسه عناء تدقيق "الإطار" الذي يشتغل في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاول. ورغم إيماننا المبدئي بالتنوع والتعدد في التناول وضرورتهما، فإننا نرى أنهما ما لم يُحددا في نطاق أو يُعيَّنا في شكل ممارسة محددة، فإن طابع التسيب أو الفوضى سيظل مشرع الأبواب، ومفتوحا إلى ما لانهاية على اللاتحديد. وإلى الآن ما يزال العديد من الدارسين والباحثين العرب يتأففون من

السؤال عن الإطار النظري الذي يشتغلون في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاولون، رغم أن هذا من أوليات البحث أيا كان نوعه أو موضوعه. بل يصل الأمر إلى اعتبار أمر تدقيق المنطلقات وتحديد الأسس النظرية لا يحق إلا بالمبتدئين في العمل الأكاديمي.

يبدو لي أن واحدا من سلبيات الندوات العربية التي تنظمها مؤسسات جامعية أو ثقافية عامة يعود إلى غياب هذا النوع من التحديدات. فتختلط الأعمال والمقاربات، لغياب تدقيقات تتصل بأعمال المدعوين المشاركين في هذه الندوات. فتقل المردودية، وينعدم الحوار العلمي الجاد لتباين الوجهات والتصورات، ويكون البحث عن الجودة ضربا من الباطل.

2.1.2. نوع الموضوع:

إن مجالات معالجة الإبداع الأدبي متعددة بلا شك، كما أن أوجه البحث فيه تتنوع بتنوع الأشكال الأدبية، واستراتيجيات تناولها من لدن الباحثين والدارسين. هكذا نجد أن تحليل قصيدة شعرية ليس هو الانطلاق من تيمة معينة، أو البحث فيها من خلال جنس أو نوع معين في حقبة محددة. كما أن تناول ظاهرة أدبية خاصة بالنظر إليها في صيرورتها التاريخية ليس هو تقديم رؤية شاملة عن الواقع الذي يعرفه الإبداع في عصر معين مثلا، أو التنبؤ بما يمكن أن تكون عليه آفاقه، أو رسم ما يجب أن تكون عليه تلك الآفاق ... ونجد هذا الاختلاط في الندوات العربية، فلا تكون النتائج ملموسة، ويسود التكرار والاجترار. ولذلك نجد لبعض المشاركين "موضوعات" معينة، فينوعون عليها في لقاءات متعددة، بدون أن يكون هناك تراكم حقيقي.

إن هذه الممارسات التي حاولنا التمثيل عن بعضها جزء من ممارسات عديدة تتصل بالإبداع الأدبي. ورغم ما بينها جميعا من صلات وطيدة تتجلى في كونها ترتبط كلها بالأدب، فهناك أوجه متعددة للاختلاف والتباين بينها. وبدون الانطلاق من تحديد صور الاختلاف وأوجه التباين بين هذه الممارسات لا يمكن للتشابهات والاشتراكات بينها إلا أن تحدث تداخلات بينها بحيث لا يسمح هذا بتطور أي

ممارسة. وتستدعي الضرورة، ضرورة التقدم في رصد الظاهرة الإبداعية، وفهمها وتحليلها، تدقيق الفروقات من جهة، بين هذه الممارسات وبين المشتغلين بها من جهة أخرى. ومعنى ذلك وضع حدود كل ممارسة لتراكم إنجازاتها طبقا لخصوصيتها ومقتضياتها، إذ كلما تطورت هذه الممارسات المختلفة أمكن للتفكير الأدبي العربي، وهو يستوعب مختلف هذه الممارسات، أن يتدقق ويتطور من منظور حيوي ودينامي. كما أن هذا التدقيق يسمح بوضع الحدود والمعايير التي تمكّننا من النظر إلى كل ممارسة على حدة، وفي ضوء المتطلبات والتبعات التي تستلزمها.

3.1.2. نوع العمل وطبيعته:

إن تغييب الأسئلة المتصلة بالإطار ونوع الموضوع يبدو لنا بجلاء في غياب نوع العمل المنجز. فما الفرق بين: البحث والدراسة والمقالة؟ وبين الندوة والمؤتمر والمائدة المستديرة؟ بين المحاضرة والدرس؟ بين التحليل والتنظير والتطبيق؟ بين الحوار والنقاش والسجال والتعليق والتعقيب؟ إننا لا نفرق بين مجال البحث وموضوعه، بصفة عامة.

كل هذه المفاهيم ملتبسة ومبهمة لأننا لا نعمل على تدقيقها أو أننا لا نريد ذلك. فالتعقيب، في بعض الندوات يكون أطول من "البحث". وزمن التدخل في النقاش يكون أطول من زمان إلقاء المداخلة؟

إن كل شيء عندنا "مداخلة" و"تدخل". لا فرق بين البحث والدراسة والمقالة. وعندما تجمع هذه الأعمال في "كتاب" نجد عدم الانسجام بين المكونات: حيث نجد نوع العمل النقدي يتداخل فيه البحث بالدراسة بالمقالة، وقس على ذلك.

إن المشتغل بالإبداع الأدبي العربي، **سواء كان مبتدئا أو محترفا**، مطالب بطرح هذا النوع من الأسئلة، وعليه أن يحاول الإجابة عنها من خلال إمكانية تأطير عمله ضمنها لضمان تواصل جيد مع المتلقي الذي نعول دائما على "ذكائه" بدون بذل أي جهد لوضع ضوابط لذلك. نجد من بين هذه الأسئلة: ما هو **نوع** الاشتغال بالأدب وما هي **طبيعته**؟ وما هو الإطار النظري الذي يؤطره؟ هل الاشتغال يتصل بالأدب باعتباره جنسا كليا؟ أم يتركز على جنس من أجناسه؟ وفي الحالتين معا هل

يتم الاشتغال به انطلاقا من نصوص تنتمي إلى أجناس أو أنواع بعينها؟ أم يتحقق بناء على شذرات نصية؟؟...

إننا في اشتغالنا بالأدب الحديث أمام تغييب مثل هذه الأسئلة التي نعتبرها بديهية بل وساذجة. ويتولد عن هذا غياب التمييز بين كل ما يتصل بـ "الإبداع الأدبي" نقدا أو دراسة أو بحثا، أو ما شئنا من التسميات العديدة وغير الدقيقة ما دمنا لا نرتهن إلى تصور عام ومشترك يحدد أشكال هذه الممارسات ومميزات بعضها عن بعض. وهكذا تتساوى الانطباعات غير المنظمة ولا المنهجية، وتحليل النص الخاضع لإطار نظري محدد الملامح والسمات. والنتيجة أننا نعتبر كل ما ينتج يدخل في نطاق "**النقد الأدبي**"، ما دامت تتصل بـ "**النص الأدبي**". وأن المشتغل بالنص الأدبي هو "**الناقد" الأدبي**، لا فرق في ذلك بين العالم والدارس والباحث والمعلق والصحفي.

عندما لا نميز بين هذه الممارسات المختلفة وفق ضوابط علمية صارمة ومحددة، أو أفق إبستمولوجي مضبوط، لا يمكن لتلك الممارسات إلا أن تبقى مفتوحة على العام والمشترك، وغير المحدد وغير المدقق فتسود الفوضى ويعم الالتباس. ولعل أهم خطوات البحث تبدأ من تحديد الظواهر، وتعيين الأشياء، وإعطائها أسماءها المناسبة لها.

هذا الضرب من البحث أهملناه منذ زمان بعيد حيث كان الاهتمام ينصب على "ثقافة الناقد الأدبي"[1] (م. النويهي)، أو على "أصول النقد الأدبي" (أ. الشايب)[2] وعلى ما يتصل بالفروق والحدود في نظريات الأدب (ع. المنعم تليمة/ف. مرعي)[3]، والأدب وفنونه لمحمد مندور[4] و"الأدب ومذاهبه" لعز الدين إسماعيل[5]، أو الأدب والدراسة الأدبية (ش. فيصل)[6]، وما شاكل هذا من

(1) م. النويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط.2، 1965
(2) أ. الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط. 1955/5
(3) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1973
(4) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط. 2، 1957
(5) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط.4، 1965
(6) شكري الفيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، مكتبة الخانجي، 1953

المؤلفات التي كانت تعنى بالتفكير فيما يتصل بالممارسات الأدبية المختلفة. وآن الأوان لتجديد البحث في هذا النوع من المسائل والقضايا المتعلقة بنقد الأدب ودراسته والتفكير فيه، بعد أن غاب هذا الضرب من البحث تحت هيمنة الاشتغال بـ "النص الأدبي"، وضغط الانشغالات التي نجمت عن تحييد هذا النوع من التفكير الذي ينظر إليه نظرة "استعلائية" لأنه يتصل بالأوليات التي تعطى للطلبة في الفصول الأولى من حياتهم الجامعية. وآن الأوان لترهين التفكير في هذه الأمور، لأن طرائق ممارسة الأدب والتفكير فيه تغيرت كثيرا، ونحن لم نواكب هذه التغييرات، وبقينا حريصين على ما تراكم من أدبيات في الثلاثينيات وحتى الخمسينيات عندما كانت كليات الآداب تعرف توهجا، انتهت جذوته منذ السبعينيات والثمانينيات. ولقد دفع ذلك إلى إيلاء "البعد العملي" مكانة خاصة على حساب الاهتمام بالجوانب التنظيرية والتنظيمية لنمط التفكير في الأدب.

إن مبرر الاهتمام بهذا النوع من المسائل والتفكير فيها بصورة جديدة، يجد مرتكزاته الأساسية في تعقد التفكير في الأدب، وتعدد مقارباته، من جهة. وفي تجاوزنا للأدبيات التي تشكلت من خلال الأعمال التي أومأنا إليها أعلاه، من جهة ثانية. كما أن أشكال تقديم الفكر الأدبي صارت متنوعة ومتعددة، بسبب التطور الذي عرفته وسائط التواصل، من جهة ثالثة. وللتمثيل على النقطة الأخيرة، أجد في توظيف بعد الأساتذة للعارض الإلكتروني (Data show) في بعض الملتقيات ما يشي بأن "**تقنيات**" التواصل لا تزال تعاني عندنا من فقر شديد، رغم التطور والتجديد. وأن السبب الرئيسي في ذلك يعود إلى تغييبنا النظر في مثل هذه القضايا التي نراها بديهيات لا يحسن بـ "المفكر" في الأدب الوقوف عليها أو التشديد على أهميتها.

في أواخر التسعينيات من القرن الماضي بدأ يتشكل وعي بهذه القضايا لدى بعض المشتغلين بالأدب في الوطن العربي. لكن مع ذلك نجد الدراسات التي حاولت ترجمة ذلك الوعي قليلة جدا. وسنحاول التوقف على تصورين يجسدان هذا الوعي عند كل من الباحث التونسي توفيق الزيدي، والمصري صبري حافظ، وبعد مناقشة تصوريهما، سنقدم التصور الذي آمنا به، ونراه يسهم في تقديم رؤية جديدة لكيفية فهمنا وتعاملنا مع الإنتاج الأدبي من منظور مفتوح على المستقبل.

2.2. تسيب العملية النقدية: توفيق الزيدي:

من الدراسات النادرة التي اطلعت عليها، في هذا الاتجاه، مقالة لتوفيق الزيدي (1997)[1]. وبعد ذلك اطلعت عليها ضمن كتابه[2]، حيث وجدت تقاربا كبيرا بيننا في الإحساس والوعي بضرورة تحديد القضايا التي نفكر بها على صعيد الأدب، فأحببت التعرض لوجهة نظره، لما لها من قيمة في هذا النطاق، بالتحليل والنقد قبل تفصيل الحديث حول التصور الذي أرى من خلاله المسألة التي أعالجها هنا.

1.2.2. علمية النقد:

ينطلق الباحث ت. الزيدي من الإشكال نفسه الذي حاولت الانطلاق منه بقوله: "إن الباحثين في الخطاب النقدي العربي يشعرون، صرحوا بذلك أم لم يصرحوا، بظاهرة غريبة، هي **تسيب العملية النقدية**" (ص 48). وهذا الوضع وإن كان يتصل بالحاضر، فإن العرب القدامى، على النقيض، أقاموا اشتغالهم بالأدب على نظرية نقدية، وأن "النقد العربي القديم شكل نظرية مخصوصة، وأنه استقام "علما" له موضوعه ومصطلحاته وقضاياه الإجرائية ..." (ص 48)، وينتهي إلى تأكيد: "ولقد كان القدامى أشجع منا في التعبير عن قيام "علم النقد". وواضح أن المقصود بالمقارنة هم العرب المحدثون أو الذين لم يقولوا بـ "علم النقد" إلا بعد أن وجدوا الغربيين يفعلون ذلك. وفي هذا السياق يشير إلى عملي كل من أ. الشايب، وعز الدين إسماعيل. أما تشديده على كون العرب القدامى آمنوا بعلمية اشتغالهم بالأدب فصحيحة، ويمكن أن تكون موضوع بحث مستقل.

يطرح الشايب هذا السؤال: "هل يمكن وجود علم النقد الأدبي؟" ويجيب عنه بأن النقد الأدبي يقف موقفا وسطا بين العلم والفن. ويبدو ذلك في كونه يستعمل تارة مصطلح "علم النقد"، وطورا "النقد الأدبي". وعندما يعمل الشايب على موضعة النقد بين العلوم لدى العرب، يتم الربط بين الأدب

---

(1) توفيق الزيدي: **تعليمية النقد**، في مجلة: المجلة العربية للثقافة، ع. 32، س. 16مارس 1997.

(2) توفيق الزيدي، في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000، تونس، ط.1، 1997

والنقد، ويؤكد أن مفهوم "الأدب" كان هو المفهوم الجامع للنصوص النثرية والشعرية من جهة، وشتى العلوم المتصلة به من جهة ثانية. وبذلك يدرج النقد ضمن الأدب، ويصنفه ضمن "الأدب الوصفي"، بينما يصنف الشعر والنثر ضمن "الأدب الإنشائي" (ص 49).

أما بخصوص مؤلف عز الدين إسماعيل "الأسس الجمالية في النقد الأدبي"، فيلح الباحث فيه على الطابع العلمي الذي ينتهجه صاحبه، لأنه لم يكن عنده هم التنظير لـ "علم النقد". ويستخلص الزيدي بعد ذلك أن "تلك الدراسات لم تكن تبحث في ما وراء ذلك الخطاب النقدي العربي، وخاصة ما تعلق بالأسس التي تجعل من النقد علما قائم الذات". (ص 50)، وهذا ما سيضطلع به الباحث بعمق وأصالة.

3.2.2. محاولة للتصنيف:

إن الهاجس المركزي الذي ينطلق منه الزيدي يتمثل بجلاء في قوله: "إننا اليوم في حاجة ماسة إلى تنظيم تلك العلوم وتصنيفها. وهو ما من شأنه أن ينظم أبحاث العلماء، ويوضح مسائل الاختصاص وفروعه..." (ص 51). نتفق مع الزيدي في دعوته هذه إلى مواجهة ظاهرة التسيب التي تعترض تعاملنا مع الأدب. إنه بدون تحديد "الموضوع"، والمجالات التي تشتغل به لا يمكننا أبدا تدقيق معرفتنا به وفق تصورات محددة ودقيقة. وأولى العمليات التي يفرضها علينا واجب تنظيم الممارسات المختلفة المتصلة بـ "الأدب" يكمن في تحديد "المفهوم الجامع" الذي يضم مختلف هذه الممارسات التي تتصل بالأدب. وسنحاول الوقوف على ذلك من خلال هاتين النقطتين:

أ. النقد:

تحدث الباحث عن تعدد مستعملي الخطاب النقدي العربي، وتفاوت الإطارات المعرفية التي ينطلقون منها، وجسّد طابع التسيب المشار إليه بقوله: "يبرز **التسيب** في غياب **الجامع** الإبستيمولوجي: فهل كل ما يقال عن النص الأدبي هو من النقد؟ وإذا كان هو من باب النقد، فما الذي يُوحِّد بين خطاباته المختلفة؟". وينبري بعد ذلك

لتحديد هذا المفهوم الجامع، ويقدم تصنيف المجالات التي تنضوي تحته. يسجل قبل ذلك أن هناك عدة مفاهيم شائعة مثل: "الدراسة الأدبية أو القراءة أو نظرية الأدب، **فهي أمور** وإن تنوعت تسمياتها **فجامعها واحد هو النقد**" (ص 50).

إن المفهوم الجامع الذي يرتضيه هو **النقد**. وهو يختلف في تصوره عن المعنى الذي يعطيه إياه الشايب وإسماعيل وسواهما بالذهاب إلى أن النقد **علم**، ويبدو ذلك من خلال قوله: "والرأي عندنا ... أن قيام **النقد علما** هو مبدأ ضروري لتقدم الدراسات المتعلقة بالأدب" ص 50. وهو في هذا المنحى يصل الحاضر بالماضي، مادام القدامى نادوا بضرورة "علمية النقد" أي أن يكون النقد ممارسة علمية.

نتفق مع الباحث الزيدي في تصوره العام، كما أننا نشاركه الدعوة نفسها إلى تنظيم الدراسات الأدبية، وإعادة تصنيفها بما يخدم التطور والدقة العلمية المنشودة. لكننا نختلف معه في طريقة تجسيد القضايا وترتيبها وتصنيفها على نحو ما سنبين بعد التعرض لعملية التصنيف التي اعتمدها في إقامة تصوره، والتي هي جزء من عملية تحديد المفهوم الجامع (= النقد).

ب. علوم النقد:

يقول الزيدي: "إن ما نذهب إليه هو أن علم النقد **علوم**. لذا وجب الحديث عن علوم النقد". ص 50. وضمن حديثه عن علوم النقد حاول أن يدرج مختلف الممارسات المتصلة بالأدب مثل: شرح النصوص ومناهج دراسة الأدب، وما شاكل ذلك.

يقسم الزيدي **علوم النقد** إلى قسمين كبيرين: علوم النقد العامة وعلوم النقد الخاصة. إنه هنا أمين في انطلاقه من مبادئ علمية في التصنيف تميز بين الكلي والجزئي أو العام والخاص. وكل من القسمين يقبل بدوره القسمة إلى أقسام فرعية على هذا النحو:

ب.1. علوم النقد العامة:

تُقسّم علوم النقد العامة عند الزيدي إلى خمسة فروع هي: 1) نظرية النقد. 2) تاريخ النقد. 3) نظرية الأدب. 4) تاريخ الأدب. 5) النقد الاستشرافي.

ب.2. علوم النقد الخاصة:

أما علوم النقد الخاصة فهي عنده تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين هما:

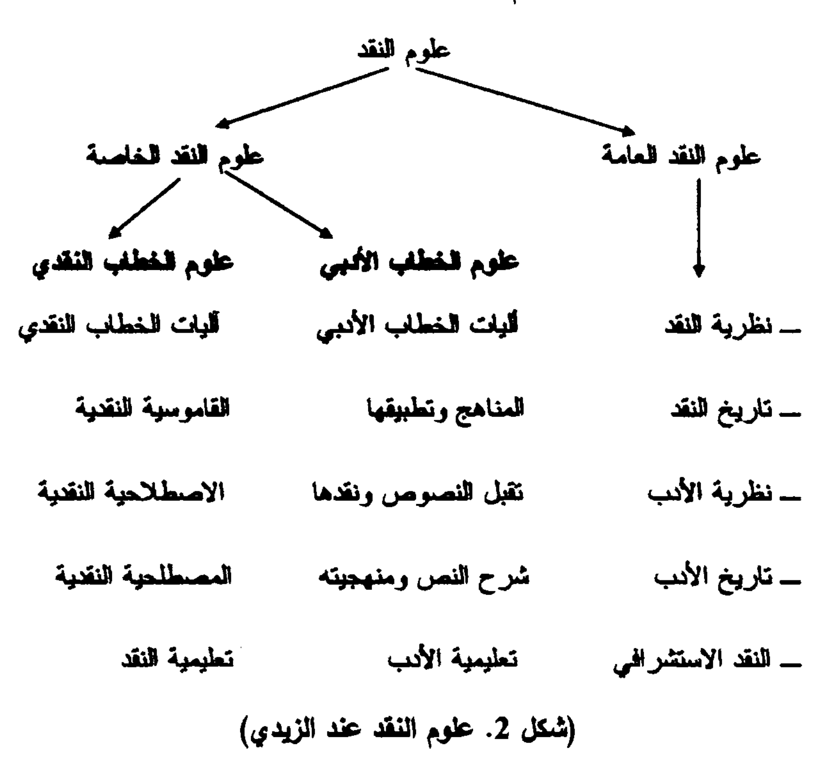
ب.1.2. علوم الخطاب الأدبي:

وتضم خمسة علوم فرعية هي: 1) آليات الخطاب الأدبي. 2) المناهج الأدبية وتطبيقاتها. 3) تقبل النصوص الأدبية ونقدها. 4) شرح النص الأدبي ومنهجيته. 5) تعليمية الأدب.

ب.2.2. علوم الخطاب النقدي:

يرى الزيدي أنها على الأقل خمسة وهي: 1) آليات الخطاب النقدي. 2) القاموسية النقدية.3) الاصطلاحية النقدية. 4) المصطلحية النقدية. 5) تعليمية النقد.

إذا أردنا إعادة صياغة هذا المشروع التصنيفي ليبدو لنا واضحا كما عمل صاحبه، فإننا سنجد أنفسنا أمام الخطاطة التالية:



(شكل 2. علوم النقد عند الزيدي)

وينهي الباحث عرضه لعملية التصنيف هاته بقوله: "إن هذا المشروع التصنيفي لعلوم النقد من المشاريع التي تزداد نجاعتها بالعمل الجماعي والاستفادة من تجارب الباحثين، وتقييم ما هو سائد في هذا المجال واختبار ما يقترح من المسائل". ص 52.

4.2.2. ملاحظات ونقاش:

نلمس من خلال التصور الذي قدمه الزيدي-أننا أمام رؤية واضحة وهادفة إلى إزالة طابع التسيب الذي يسود ممارستنا ووعينا الأدبي. لذلك فإننا نتفق معه إجمالا في الدوافع التي ينطلق منها، والمرامي التي يسعى إلى تحقيقها من وراء بلورة تصوره هذا. لكننا في الوقت نفسه نسجل اختلافنا معه، وذلك للاعتبارات التي نسوقها على النحو التالي:

أ - المفهوم الجامع:

حين يجعل الزيدي من "**النقد**" المفهوم الجامع لمختلف الممارسات المتصلة بالأدب، فإنه في واقع الأمر لا يغير من التصور السائد شيئا. إن هذا المفهوم إلى جانب "الأدب" هما السائدان. ولا يمكن للإبقاء عليهما معا مفهومين جامعين، أو توظيف أحدهما دون الآخر، أن يساعدانا على تلمس مختلف أوجه الممارسات الكائنة والممكنة فيما يتصل بهما معا.

وعلاوة على ذلك فإن لمفهوم "**النقد**" دلالات وإيحاءات خاصة، لا يمكن تجاوزها أو تغييرها بسهولة. ولهذا السبب نجد الباحثين والدارسين على اختلاف مشاربهم يختلفون بصدد تحديد طبيعته: هل هو **فن** أو **علم**؟ وأي تحديد له وفق هذه الصفة أو تلك أو التوفيق بينهما لا يمكن أن يخرج عن طبيعته المتعددة، وغير المحددة بدقة. وحتى عندما يقول لنا إن النقد "**علم**"، وهو "**علوم**" خاصة وعامة، فإنه لا يحل المشكلة البتة، لأن الزيدي عندما يجعل من كل ممارسة نقدية، تتصل بالأدب، علما، فهو يضعنا أمام أحد الاعتبارين: إما أنه يجعل من كل ممارسة نقدية علما، وهذا مستحيل، أو أنه يلغي بعض الممارسات النقدية التي لا تتصل بالعلم بأي سبب.

مفاد هذا أننا عندما نقترح تصورا تصنيفيا أو تنظيميا لا نكون نمارس "الدعوة" إلى تصور معين للممارسة، وإلغاء غيرها من التصورات. فقد نجد من يقول إنه يمارس **النقد** ولا علاقة له **بالعلم**؟ وهذا هو واقع النقد العربي، حيث نجد أغلب المشتغلين به لا يقرون ببعده العلمي. إننا في نطاق العملية هاته نكون نضع مختلف الممارسات في موقعها الخاص بها درءا للالتباس، ودفعا للتسيب. أما ممارسة "الدعوة" إلى التصور المحدد (العلمي) فمجاله ليس هنا.

إن اتخاذ "النقد" مفهوما جامعا لا يستوي بسبب طبيعته المتعددة. كما أن اعتباره **علما** يلغي مختلف الممارسات التي تعلن صراحة أنها "ضد" العلم، ومع الدعوة إلى أن يكون النقد "**فنا**؟"، أو أنه ذو طبيعة مزدوجة يمكن من خلالها المزاوجة بين العلم والفن. ولهذا السبب نرى أن مفهوم "**النقد**" لا يمكن أن يكون المفهوم الجامع لكل الممارسات المتصلة بالأدب.

ب - التصنيف:

إننا في تصنيف الزيدي للعلوم النقدية، نجد أنفسنا في واقع الأمر أمام موضوعين اثنين: فهناك من جهة "النقد" (الخطاب النقدي)، ومن جهة ثانية "الأدب" (الخطاب الأدبي). ويستدعي هذا بالضرورة ملاحظة كيف يمكن لعلم أن يكون له موضوعان. سيقال إن النقد علوم، وسيدفعنا هذا إلى أن نتحدث عن نوع الاختصاص الذي يمارسه كل من المشتغلين بواحد منهما، وذلك لأننا سنجد النقد موضوعا للدراسة في علوم النقد العامة (نظرية النقد - تاريخ النقد - النقد الاستشرافي)، ونجده أيضا ضمن علوم النقد الخاصة، في كل ما يتصل بـ "علوم الخطاب النقدي". ويمكن قول الشيء نفسه عن الأدب، فهو موضوع علوم النقد العامة تحت عنوان "نظرية الأدب" و"تاريخ الأدب" من جهة، ومن جهة ثانية، نجده في علوم النقد الخاصة تحت عنوان "علوم الخطاب الأدبي". والسؤال الذي يفرض نفسه هنا لأن مقام العلم يفرضه هو التخصص: هل يمكن التخصص في علوم **النقد العامة** أم **الخاصة**؟ أفي **الأدب** أم في **النقد**؟

وإذا كانت الحدود بين الاختصاصات تفرض نفسها، إذ رغم العلاقات الوشيجة التي يمكن أن تصل بين هذه العلوم، فلا بد من حدود ضرورية للعمل

والاشتغال، لأنه كلما اتسعت تلك الحدود صعب الحديث عن اختصاص دقيق ومحدد بعناية.

لقد وفق الباحث في تنظيم الممارسات المتصلة بالأدب بوجه عام، كما أنه نجح في تأطيرها رغم ما فيها من تشعب (علوم الخطاب النقدي يتعدد فيها ما يتصل بالقاموس والاصطلاح والمصطلح)، لكنه لم يوجد جسورا بين العلوم النقدية وسواها من العلوم. وهذه الجسور لا يمكن نكرانها نهائيا، سواء كانت هذه العلوم قريبة مثل البلاغة العامة واللسانيات كعلوم خاصة لا تهتم بالأدب فقط، ولكن، أيضا، بمختلف العلامات اللغوية أو غير اللغوية، أو مثل علوم مجاورة كالعلوم الإنسانية والاجتماعية. وكأني هنا بالعلوم النقدية مستقلة عما عداها من العلوم.

هذه الملاحظات لا تقلل من تصور الباحث، ولا من قيمة دعوته إلى تحديد تنظيم وتأطير الممارسات الأدبية المختلفة. إنها مساهمة جادة في الحوار ودعوة إليه لبلورة رؤية مغايرة لما هو سائد في الوعي والممارسة. وما ملاحظاتنا ونقاشنا له سوى تثمين لمبادرته ومحاولة لإغنائها وتطويرها، وسنعمل على توضيح وجهة نظرنا بعد تناول وجهة نظر صبري حافظ التي تصب في المسار نفسه.

3.2. صبري حافظ: الخطاب النقدي

يصدر صبري حافظ كتابه "أفق الخطاب النقدي"(1) بمقدمة عامة يفسر من خلالها دوافع جمعه دراسات نقدية كتبت على مدار عدة عقود. هذه المقدمة هامة من حيث إنه عمل من خلالها على ضبط مختلف جوانب العملية النقدية عبر استقصائه لمختلف جوانبها ووقوفها على مختلف أبعادها.

يبدأ صبري حافظ بالتسليم بـ "أن النقد الأدبي ليس نشاطا متجانسا، ولكنه مجموعة من النشاطات المتداخلة والمتفاعلة، التي يتم كل منها داخل إطار مؤسسي، ووظيفي، مختلف، وعبر قنوات توصيل متباينة، وخلال مشاركين يضطلعون بأدوار أو مهمات متغايرة في العلمية الثقافية الشائقة والمعقدة". ويقوده هذا القول إلى "تحديد

---

(1) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996

ثلاثة أنواع مختلفة من النشاط النقدي في ثقافتنا المعاصرة، تناظرها ثلاثة أدوار داخل إطار الخطاب النقدي نفسه، وهي: النقد الجامعي، والنقد الذي يتم في إطار الحركة الثقافية العامة، والنشاط التعليمي أو المدرسي الذي يستهدف تدريب نقاد المستقبل ودارسيه، وتقابل هذه الأنواع الثلاثة أدوار نقدية ثلاثة: الدارس أو المنظر النقدي، الناقد الأدبي المتابع للإنتاج الأدبي والظواهر الثقافية والمدرس. كما تقابل هذه الأدوار الثلاثة، ثلاثة أشكال متغايرة من التلقي بطبيعة الحال".

يركز الدور الأول على توسيع أفق المعرفة النظرية والعملية وتدقيق المعلومات الأدبية. إنه العماد الذي ينهض عليه النشاط الأدبي. ولكنه لا يحظى بالقيمة التي يستحقها من لدن النقد العربي. أما الدور الثاني فيتصل بالقراءة والمتابعة النقدية وهو يلعب دور الوسيط بين النص الأدبي والجمهور المتلقي. وهو يساهم في "صياغة الذوق الأدبي وفي تغييره كلما لزم الأمر، وأن يؤثر على عمل الكتاب المبدعين من خلال (ص 8). أما الدور الثالث فهو "تدريب الطلاب وإعدادهم لدخول عالم الأدب من خلال إتاحة المعلومات والنماذج والأفكار التي تساعدهم على فهم آليات عمليتي الإبداع والتلقي، وربما المشاركة الفعالة فيهما". وإذا كان الدور الأول لا يحظى بالتقدير، فكذلك يعتبر هذا الدور المتعلق بالجانب التربوي "أقل الأدوار بروزا على الساحة الأدبية، لأنه يدور كلية في إطار المؤسسة الجامعية التي يوشك دورها النقدي، على الصعيدين الفكري والمهني معا، أن يتوارى كلية في ظل مناخ التردي الفكري والثقافي الذي تعيشه الأمة العربية في العقدين الماضيين".

هذه هي أهم محاور المقدمة التي يقدم إلينا من خلالها تصور صبري حافظ للعملية النقدية، وهي تتوزع إلى أنواع وأدوار وأشكال للتلقي ووسائط أو مؤسسات. لقد حرص حافظ على الإحاطة بمجمل العناصر التي تتشكل منها العملية النقدية العربية مبينا الفروقات بينها وكذا الصلات التي تربط بين مختلف مكوناتها، متوقفا على مجمل التحققات والموضوعات المتصلة بكل منها.

لو شئنا تقديم تصور صبري حافظ بكيفية أخرى مختزلة لوجدنا أنفسنا أمام الشكل التالي:

	إدراكـــــــي تجريدي	تقييمي معياري	عملي توجيهي
الأنواع	النقد الجامعي	النقد الأدبي	النقـــد المدرســـي أو التربوي
الأدوار	المنظر	الناقد	المدرس
المؤسسة	الجامعة	الصحافة/النشاط الثقافي	المدرسة
أشكال التلقي	تعميق المعرفة	المتابعة/الشرح/التشجيع،	تدريب الطلاب

(ش. 4. مقومات الخطاب النقدي لدى صبري حافظ).

نلاحظ من خلال هذا الشكل أن صبري حافظ لا يقترح لنا مفهوما جنسيا جامعا يتسع لكل هذه الممارسات أو الأنواع. إن مفهوم "**النقد**" هو المفهوم الجامع، ومن ثمة يؤكد على كونه غير متجانس، ويعمل على التفريق بين مختلف الممارسات التي يتسع لها. هذه الممارسات هي على التوالي: النقد الجامعي(النظري)، النقد الأدبي (التطبيقي)، والنقد التربوي (التعليمي) وأيضا نقد النقد. وكل من هذه الممارسات يضطلع بها: الباحث المنظر الأكاديمي، ثم الناقد الأدبي، وأخيرا المدرس. ولما كان الأكاديمي والتربوي لا يحظيان بالقيمة نفسها من لدن المشتغلين بالأدب كان "النقد الأدبي" بمعناه العام الذي يظهر على صفحات المجلة وفي الأنشطة الثقافية هو السائد. وهذا توصيف دقيق، لأن التنظير الأدبي أو البحث الأدبي ذي الخلفية "الأكاديمية" الحقيقية غير معترف به في وسطنا الثقافي. وينعكس ذلك على ما يسميه حافظ بالنقد "التربوي"، ولذلك لا يحظى هذا النقد بالمكانة التي يحتلها النقد بمعناه "الثقافي" (الذي يمارس في المجلة والندوة).

إن هذا النقد التقييمي المعياري الذي يمارسه الناقد الأدبي العربي من خلال الصحافة والنشاط الثقافي وغايته شرح العمل الأدبي والتعليق عليه، وتشجيع الأدباء والتنويه بتجاربهم والمتوجه إلى القارئ العادي ليفسر له الأثر هو النوع السائد في ثقافتنا، بل هو النوع الوحيد، ليس فقط المهيمن، بل أيضا الموجود. ويبدو النوعان الآخران، حسب تصنيف صبري حافظ، فقط عبارة عن تنويع عليه: فالناقد العربي،

بهذا المعنى هو "المنظر" وهو "المدرس" في آن. ولذلك نجد عمله، حتى إن كان نشاطه متعددا وغير متجانس، واحدا وموحدا ووحيدا. إنه "الناقد"، وعمله هو "النقد الأدبي". هذا هو الواقع الفعلي.

لو سألنا أي "ناقد" عربي مشهور ومعروف بنشاطه النقدي: ما هي حدود نشاطه النقدي؟ وأين يبدأ "الباحث - المنظر" لديه، وما هي علاقته بـ "الناقد" والمدرس وأين ينتهي كل دور من هذه الأدوار؟ لما أعار لسؤالنا اهتماما. وحين تطرح السؤال نفسه على صبري حافظ، فإننا نجده يجيب، وهو الذي ميز بين هذه الأدوار، بقوله:

"وإذا كان كاتب هذا الكتاب قد مارس هذه الأدوار النقدية الثلاثة، فإنه يدرك أن صدوره عن الحركة الثقافية والأدبية في مصر بأفقها العربي الرحب، وليس عن المؤسسة الجامعية فيها بمنظورها الإقليمي الضيق، قد غلّب الدور الثاني، دور الناقد الأدبي المتابع للإنتاج الأدبي المتابع للإنتاج الأدبي والظواهر الثقافية، على الدورين الأول، دور المنظر، والثالث، دور المدرس، فإن انتماءه للمؤسسة الجامعية بمعناها الواسع والشامل، وليس بمعناها الضيق، في السنوات الأخيرة من حياته النقدية، ساعده على تحقيق نوع من التوازن في نشاطه الأدبي بين هذه الأدوار الثلاثة". (ص 10).

إن الجواب واضح جدا، وهو يؤكد، بجلاء، ما ذهبنا إليه، ولا يحتاج منا إلى تأويل. وعندما نتبين المقصود بالجانب النظري والتنظيري أو الجامعي لا نجده يعدو كونه محاولة تناول الأفكار الأدبية عند المنظرين والعلماء بالمتابعة والتعريف والتبسيط. وكأن دور الباحث الجامعي هو فقط إقامة الجسور مع المعرفة الأدبية أو الفكر الأدبي المنجز (سواء عند العرب القدامى أو لدى الغربيين)، وليس الانغمار في مجال العلم الأدبي تنظيرا وتفكيرا وممارسة.

يبدو لنا من خلال ما رأيناه مع توفيق الزيدي وصبري حافظ أن الوعي بتعدد النشاطات المتصلة بالنقد الأدبي، وباختلاف بعضها عن بعض، هاجس مشترك، ولا بد لنا من توضيح الفروقات والحدود بينها لجعل كل ممارسة جزءا من اشتغالنا بالنص الأدبي تنهض على ركائز ملموسة، وتغطي كل أشكال الممارسات. أما الاقتصار

على جانب منها، وهو النقد الأدبي، فلا يمكنه إلا أن يجعل عملنا ضيقا ومحدودا وضعيفا، لأن النقد الأدبي لا يمكنه أن يتطور بدون اتكائه على ممارسات أخرى أوسع مجالا للتفكير وأعمق أسئلة. وذلك ما سنحاول تقديمه في هذا الاقتراح، دون ادعاء أننا نقدم الكلمة الفصل في الموضوع. وحسبنا أننا حاولنا الاجتهاد، من جهة، في إثارة الاهتمام إلى حيوية الموضوع وضرورته، كما فعل الزيدي، ومن جهة ثانية، عملنا على تقديم رؤية شاملة لأهم المحاور التي علينا الارتهان إليها لإقامة رؤية علمية لمعالجة موضوع الأدب.

3. اقتراح: في الفكر الأدبي:

1.3. حين جعلنا **الفكر الأدبي** مفهوما جامعا كان يتحكم في تصورنا هاجس إعطاء مختلف الممارسات المتصلة بالأدب طابعا خاصا يتصل بعملية التفكير. إنها جميعا من الدراسة العلمية العميقة الموثقة إلى المقالة العادية التي تقدم في المجلة أو الجريدة، مرورا بمختلف أصناف البحث والدراسة والتقويم والتقييم والتعليم نتاج عمل فكري، فيه جهد وبحث، وانتماء، بصورة أو بأخرى، إلى تاريخ فكري من الإنجازات المختلفة المرتبطة بالإنتاج الأدبي، قديما وحديثا ومستقبلا. وإذا أردنا إنجاز تاريخ لهذا الفكر الأدبي سنجد أنفسنا أمام تراث فيه مجهود نظري وعملي يتأسس على قاعدة فكرية وثقافية عامة تحققت عبر حقب من التطور والتجديد.

2.3. بهذا المفهوم نتجاوز المفهومين السائدين (النقد – الأدب) لما لهما من إيحاءات وتعيينات غير شاملة، وغير دالة على بعض أصناف التفكير الأدبي. فالنقد يظل يحيل على التقييم وعلى ذاتية الناقد، والأدب تزدوج فيه الإشارة إلى البحث والإبداع معا. بهذا التحديد نكون نضع **الفكر الأدبي** في مقابل **الإبداع الأدبي** (الإنتاج)، أي أن موضوع الفكر الأدبي هو الإبداع الأدبي في مختلف صوره وتجلياته.

وتبعا لهذا التحديد لابد من تقسيم الفكر الأدبي إلى قسمين أساسيين لكل واحد منهما حدوده وموضوعه الخاص، لكنهما يتكاملان. هذان القسمان هما: العلم الأدبي، والنقد الأدبي. وبتمييزنا بين هذين المجالين نرمي إلى حل الإشكال

التقليدي في فكرنا الأدبي العربي الحديث حول "فنية" أو "علمية" **الدراسات** الأدبية، فنسلم لكل منهما بضرورة الوجود، على النحو التالي:

1.2.3. العلم الأدبي: إن موضوع العلم الأدبي هو "الأدب" من حيث خصائصه ومميزاته التي تميزه عن غيره من الخطابات الفنية وغيرها، أو لنقل **"الأدبية"** حسب تعبير الشكلانيين الروس. وبذلك فهو هنا يلتقي مع مختلف أنواع العلوم التي تدرس هذه الخطابات ويستفيد منها، ويتفاعل معها. إن العلم الأدبي يعنى بشكل خاص بالكليات العامة، والمجردة للخطاب الأدبي. والمشتغل به هو "العالم" الأدبي، تمييزا له عن "الناقد الأدبي". وهو إلى جانب اهتمامه بالكليات العامة والمجردة، يعنى بكبريات القضايا التي لا يمكن أن يشتغل بها الناقد الأدبي مثل التأريخ الأدبي، وقضايا الأجناس والأنواع الأدبية، وقضايا تدريس الأدب، وعلاقات الأدب بالمجتمع والنفس والدراسات المقارنة، أي كل ما يتصل بالأدب من قضايا وعلوم قريبة أو مجاورة تتجاوز مجاله إلى المجالات التي تنفتح على الخطاب الأدبي من زوايا متعددة ومختلفة.

يشتغل العالم الأدبي بهذه **الكليات وكبريات** القضايا المتصلة بالأدب بغض النظر عن التحققات النصية الكائنة أو الممكنة. وبطبيعة الحال فهو يزاول عمله في نطاق التراث المتراكم عبر العصور، وفي سياق مختلف المعارف التي تتحقق في العصر. إنه لا ينزوي عن العالم المعرفي وعن مختلف الإنجازات في مختلف التخصصات والعلوم. إنه يشتغل بالأدب في نطاق مختلف العلوم والمعارف التي يتحرك في أفقها، متجاوبا ومتفاعلا معها، مع الحرص التام والوعي الضروري بأنه يشتغل بموضوعه الخاص به، ويهمه تقديم معرفة جديدة حوله، تفيد المتخصصين في موضوعات قريبة أو شبيهة.

نرمي من خلال إعطاء "**العلم الأدبي**" مكانة خاصة ومتميزة في تقسيمنا للفكر الأدبي، أن نولي "العلم" والبحث العلمي المتصل بالإبداع الأدبي ما يستحق من العناية. لطالما شككنا في إمكانية "البحث العلمي" المتصل بالأدب من منظور "أدبي". إن العلماء من اختصاصات عديدة اهتموا بالأدب واشتغلوا به. فعلماء الاجتماع والنفس والأنثربولوجيا واللسانيات، اشتغلوا بالأدب والفن معا، فظهرت علوم تتصل بالأدب، مثل علم اجتماع الأدب، وعلم نفس الأدب والأنثروبولوجيا

الأدبية ولسانيات النص الأدبي، لكن كل هذه العلوم، في اتصالها بالأدب، تظل علوما فرعية من علوم كلية هي علم الاجتماع وعلم النفس والأنثربولوجيا، لكن المتخصصين في الدراسة الأدبية (نقاد الأدب والبلاغيون) ظلوا بمنأى عن إعطاء موضوع عملهم (الأدب) بعده العلمي الممكن. وفي هذا الإطار أرى أن تجربة الشكلانيين الروس كانت رائدة في هذا المجال لأنهم رأوا ضرورة قيام علم خاص بالأدب. ونحن العرب في حاجة إلى استيعاب روح هذه التجربة واستلهامها لتأسيس تصور علمي لدراسة الإبداع العربي قديمه وحديثه. ولا يعني استيعاب الروح والاستلهام أن نأخذ نتائج أعمالهم ونحاول تطبيقها على إنجازاتنا الأدبية منذ القدم إلى الآن. وفي هذا متسع للبحث والتفكير في الأدب من منظور جديد وقابل للتطوير. والتجربة البنيوية (وبالأخص مع البويطيقا) خير دليل على ما نريد الوصول إليه. لقد ساهمت البويطيقا الجديدة في السعي إلى التفكير في الأدب من منظور علمي، ويكفي أن نذكر السرديات باعتبارها فرعا منها ليتبدى لنا ذلك.

2.2.3. النقد الأدبي:

إذا كان العالم يهتم بالكليات وكبريات القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي، فالناقد الأدبي يهتم بالتجليات الملموسة (النص الأدبي)، وهو في دراسته إياها يستلهم مختلف المنجزات التي تتراكم من خلال أشغال العالم الأدبي. وفي هذا النطاق يمكننا أن نذهب إلى أنه لا يمكن أن يتأسس النقد إلا بناء على إنجازات البحث العلمي الذي يتحقق في مختلف العلوم الأدبية. وبهذا، ورغم الحدود الفاصلة بينهما، يمكننا أن نتحدث عن كل منهما مستقلا عن الآخر من جهة. ومن جهة أخرى نؤكد التكامل والترابط بينهما.

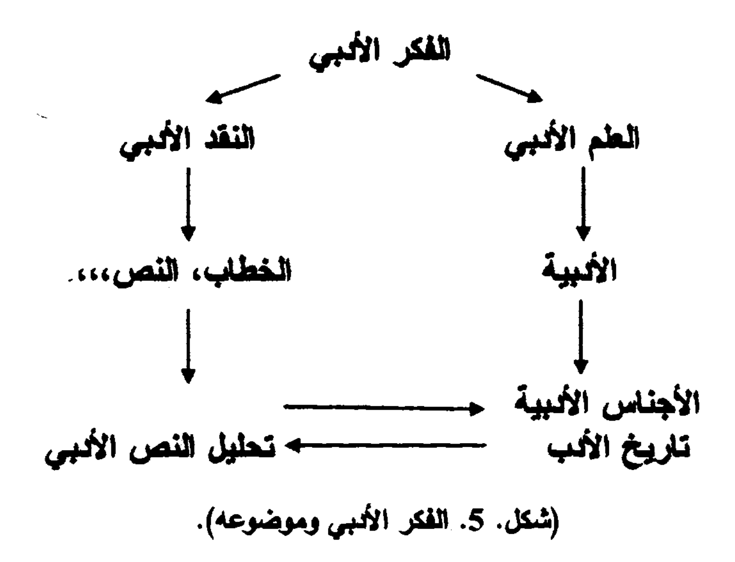
إن العملين يكمل أحدهما الآخر، ويستدعي كل منهما العمل الآخر. فالعالم ليس هو الناقد. وعلى كل منهما أن يحدد موضوعه بدقة، ويشتغل به بناء على طبيعة الاختصاص الذي يضطلع به ونوع الممارسة التي يقوم بها. يمكن أن يجتمع في شخص واحد العالم والناقد، لكن الغلبة تكون لأحدهما في هذه الممارسة أو تلك. وبهذا التمييز يمكن أن تكتسب أي ممارسة حدودها وتعالقاتها مع غيرها.

هاتان الممارستان أساسيتان في تحديد أي أفق جديد للتفكير الجاد في الأدب من حيث تشكل أجناسه وتطورها ومختلف ارتباطاتها. وما ينقص بحثنا وتفكيرنا في الخطاب الأدبي نجده كامنا بجلاء في انعدام هذا التمييز سواء على صعيد الوعي أو الممارسة. وكلما خطونا خطوة في اتجاه ممارسة عملنا بناء عليه في الجامعة والمدرسة والمجلة والجريدة، أمكننا تأسيس رؤية جديدة للإبداع. وما دمنا لا نميز بين الممارستين، وننطلق من الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها أعلاه ستظل ممارستنا تراوح المكان. وعندما يتأتى لأي مشتغل بالأدب في العالم العربي أن يقول بأنه عالم، أو ناقد، أو بأنه يزاوج بينهما وفق تصور محدد، فتلك بداية وعي وممارسة جديدة للأدب عندنا. أما تحديد ما يتميز به العلم عن النقد، وما يتضمنه كل واحد منهما من علوم فرعية، أو ممارسات خاصة فيمكننا أن نجتهد كما فعل الزيدي لنؤطرها وننظمها التأطير والتنظيم الملائمين والمناسبين، وبذلك يمكننا تقديم رؤية جديدة للأدب تعطي للعمل الجامعي والأكاديمي العربي مسارا جديدا يتأسس على "البحث العلمي" الحقيقي بناء على مقتضيات وشروط وإجراءات العلم وليس جمع المعلومات وممارسة الانطباع. وفي هذا الإطار سنجد أمامنا ذخيرة عربية هامة حين كان العرب مهووسين بتأسيس العلوم وضبط مبادئها وتحديد موضوعاتها ومقاصدها من جهة، وفي الوقت نفسه نجد أمامنا التراث العلمي الحديث الذي عليه مدار الجامعات العالمية التي تأخذ بأسباب البحث العلمي في الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية والإنسانية، من جهة ثانية، وبات الأمر ملحا لربط الدرسات الأدبية بالعلوم الطبيعية والتكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل.

يقول جاكبسون مميزا بين عمل العالم الأدبي والناقد: "إن تسمية "**ناقد أدبي**" في تطبيقها على "**عالم يدرس الأدب**" هي تسمية خاطئة أيضا، مثلما هي خاطئة نسبة "ناقد نحوي" (أو معجمي) في تطبيقها على اللساني. فالأبحاث التركيبية والصرفية لا يمكن أن يحل محلها نحو معياري، وعلى غرار ذلك، فإن أي بيان يفصل الأذواق والآراء الخاصة بناقد معين على الأدب الخلاق لا يمكن أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة". (مر. مذ. ص. 25).

4. على سبيل التركيب:

ينقسم الفكر الأدبي قسمين كبيرين: العلم الأدبي والنقد الأدبي على هذا النحو:



(شكل. 5. الفكر الأدبي وموضوعه).

إذا كان العلم الأدبي علما كليا وعاما يهتم بالأدبية، فهي تتحقق من خلال "أدبيات" متعددة بتعدد الأجناس الأدبية. فلكل جنس خصائصه ومقوماته. ويستدعي ذلك ضرورة ميلاد علوم أدبية فرعية يعنى كل منها بجنس أدبي محدد. ولما كانت الأجناس محدودة، بحدود الصيغ التي توظفها:

- الشعر: الشعريات – الشعرية.
- السرد: السرديات – السردية.
- العرض: العرضيات – العرضية، ويمكن للعرضيات أن تنفتح على كل الفنون الأخرى.

كما أن العلاقة بين العلم والأدبي والنقد الأدبي هي علاقة تبادل وتفاعل. إذ لا يمكن التقدم في تطوير العلم الأدبي، بدون نقد أدبي. ولا يمكن للنقد الأدبي أن يتأسس على قاعدة صلبة ما لم ينطلق من أرضية علمية ساهمت في حل المعضلات الكبرى المتصلة بالأجناس وتطور أشكالها، وبتاريخ الأدب بما هو تاريخ للأشكال وليس تاريخا للأحداث السياسية أو الاجتماعية التي أثرت في الأدب. ولهذا السبب

نجد كل علماء الأدب نقادا، أيضا. ولكننا لا نجد كل نقاد الأدب علماء.

إن من بين أهداف "العلم الأدبي" تأسيس اختصاص خاص بالأدب، كي لا يبقى الأدب ملتقى الاختصاصات التي تتعامل معه من خارجه. وعندما يتشكل هذا العلم في ثقافتنا، يمكنه أن يتفاعل مع الاختصاصات الأخرى، كيفما كان نوعها. أما أن نتحدث عن تكامل المناهج، وتعددها في غياب علم أدبي له خصوصيته وموضوعه ومبادئه، وإجراءاته، فذلك ضرب من النظر والعمل الذي لا يمكن أن يطور الدراسات الأدبية، أويؤسسها على خلفية معرفية محددة، أو يسهم بالتالي في إنتاج فكر أدبي، أو معرفة أدبية، يمكن أن تكون إضافة إلى الأفكار والمعارف.

إنها دعوة لا نجاري فيها غيرنا من الأجانب الذين رأيناهم يلحون على ربط الدراسة الأدبية بالعلوم عندما تناولنا واقع الدراسة الأدبية في الغرب. إنها ضرورة يمليها تطور النشاطات التي يمارسها الإنسان. ولعل من بين العوامل الأساسية التي جعلت العرب يطورون ويسهمون في الحضارة الإنسانية هو أخذهم بأسباب التفكير العلمي كما كان متحققا في زمانهم، فأسسوا العلوم المختلفة التي جعلوا منطلقها القرآن الكريم، ويكفي أن نعيد قراءة التراث العلمي العربي المتصل بعلوم القرآن والحديث والنحو والمعجم، واللغة والبلاغة، وغيرها من العلوم الأخرى، لنرى أنهم أسسوها جميعا على "المنطق" الذي كانوا يعتبرونه "علم العلوم". ويكفي أيضا أن نعيد البحث في مصنفاتهم حول العلوم وتصنيفاتها، وفي معاجم كل علم على حدة، لنتبين أنهم كانوا فعلا حريصين على التمييز بين الاختصاصات وتدقيق مفاهيم كل منها.

لقد اعتبر الكثير من المعاصرين **مفتاح العلوم** للسكاكي، قتلا للبلاغة، في حين أنه في واقع الأمر، نظر لها، ووضع أسسها ومراتبها المختلفة. ولكنه جاء في زمان، بدأ فيه دور العرب ينتهي إلى الابتعاد عن الروح العلمية التي طبعت تفكيرهم منذ أول انخراطهم الفعال في الحضارة الإنسانية.، فكانت تلك هي النهاية. لا بد من استرجاع، ليس "مفتاح العلوم"، ولكن الروح التي اشتغل بها، في ضوء العصر المعرفي الذي نعيش فيه، ليكون بذلك أساس دخولنا العصر الذي نعيش فيه بوعي ومسؤولية، وطموح للمشاركة فيه بسهم وازن وحضور متميز.

تركيب عام:

تتبعنا في هذا الباب الثاني صورة "الناقد العربي" منذ تشكله في **الفكر الأدبي** العربي الحديث منذ بداية القرن العشرين إلى الآن، فوجدناه يتخذ الصور التالية:

- الجامعي - الأكاديمي.

- الجامعي - الأديب.

وكان تركيبهما من خلال صورة الأكاديمي - الأديب الذي ما يزال مستمرا إلى الآن. ظهر في الصيرورة "**الشيخ - العالم**" الذي لعب دورا كبيرا في تحقيق النص التراثي، لكن دوره بدأ يتقلص باستمرار.

لم تقتصر صورة الأكاديمي - الأديب على الاشتغال داخل **الجامعة**، ولكن مشاركته في **الساحة الثقافية** ظلت موازية ومكملة، بل وأحيانا موجهة للفكر الأدبي العربي العام. فكان صوت **المثقف** امتدادا للأكاديمي - الأديب، والوجه الآخر لصورته الأساس.

اشتغل **الناقد العربي** (المثقف)، بتاريخ الأدب، والنقد الأدبي، متفاعلا مع مختلف التيارات التي عرفها النقد الغربي الحديث. وكان عمله يتركز بالدرجة الأولى على **التيمات**. وحتى في المرحلة البنيوية ظلت التيمات شغله الأساس، فكان كشفه عن **البنيات** محدودا، وها هي الآن تتحول إلى **أنساق**، بإعطاء الناقد الأدبي، صورة "**الناقد الثقافي**". ظل الهاجس الاجتماعي والسياسي والثقافي (الإيديولوجي) هو السائد في تاريخه الحديث الذي كان يظهر فيه الحديث عن الأزمة، كلما تم الانتقال من مرحلة إلى أخرى.

لكن صورة الأكاديمي - العالم (**عالم الأدب**) ظلت مستبعدة ومقصاة من دائرة الاهتمام. ولا يمكن للنقد الأدبي، أو الثقافي، العربي أن يتطور أو يتحول، ما لم يتأسس على قاعدة **الفكر الأدبي** الذي يسمح له بالسير على رجلين: **العلم الأدبي**، من جهة، **والنقد الأدبي**، من جهة أخرى.

الباب الثالث

في الممارسة النقدية

"لا يعنيني منها ها هنا مطلقها (يقصد الشعرية)، خلاصة خلاصتها، إن حقت، تستخرج من كل شعر، فذلك شأن العلماء من الإنشائيين (يقصد الشعريين)، وما أنا بمقام علم، فأنظّر وأشرّع، بل بمقام نقد أشرح وأعلق".

توفيق بكار

تمهيد

نروم في هذا الباب ربط الرؤية بالممارسة لمعاينة كيف يشتغل الناقد العربي بالنص الأدبي. ولقد اخترنا عينات ليست دالة على كل ما أنجزه الدارس العربي، في علاقته بمختلف الأجناس الأدبية، وبمختلف المقاربات. وهناك العديد من الكتب التي اهتمت بنقد النقد في الكتابات العربية الحديثة والمعاصرة. وهي تقدم لنا صورا وقراءات توجه أصحابها إلى التعبير عن طريقة فهمهم وتقييمهم لمختلف التجارب التي رصدوها.

لقد اخترنا نماذج في تحليل الشعر والسرد، وحاولنا ما أمكن أن نرصدها بالنظر إلى مختلف التجارب النقدية من تلك التي جاءت لتكون امتدادا للأكاديمي الأديب، أو الشيخ، أو المبدع، أو المثقف، أو العالم...

تبين لنا من خلال الرصد، والتحليل أن تجارب النقد العربي متعددة ومتنوعة. لكنها على وجه الإجمال تحكمها رؤية الأكاديمي – الأديب التي يمثلها التصور الذي تأسس مع طه حسين بعد تراجعه عن الأخذ بالمنهج والبحث العلمي. وتبرز بصورة خاصة في العمل على الاشتغال بالنص الأدبي من منظور ينطلق من ذاتية الناقد، من جهة. ومن موضوعية النص الذي ترى تلك التجارب أنها هي التي تحدد نوع العلاقة التي يمكن أن تقيمها معه الذات.

إن كل ما رأيناه في الباب الثاني، بخصوص الرؤية النقدية سنجده ماثلا أمامنا ونحن بصدد البحث في الممارسة. مع اختلاف بين في كون الوعي بالعلم الأدبي قائما بصورة أو بأخرى لدى العديد من الباحثين، بكيفية مباشرة، وخاصة مع النماذج التي وقفنا عليها، (اليبوري، المسدي، توفيق بكار، محمد مفتاح) أو غير مباشرة مع تجارب أخرى.

لكن هناك عوائق كثيرة تحول دون تبلور هذه الرؤية العلمية للأدب، ولعل أهمها يكمن في كون الجامعة العربية، ما تزال أسيرة القوانين والتنظيمات التي صاحبتها منذ

تأسيسها، سواء في بدايات القرن العشرين أو أواسطه أو في الثمانينيات منه. وأن الإصلاحات التي كانت تتم بين الفينة والأخرى، ولاسيما منذ أواخر القرن العشرين، وبداية الألفية الثالثة، لا يمكنها أن تؤتي أكلها إلا بالعمل على تطوير الدراسة الأدبية، وتأسيس العلوم الإنسانية على خلفية علمية دقيقة وواضحة. بدون ذلك سيظل الناقد العربي، أيا كان اللباس الذي سيرتديه صورة عن صورة الأكاديمي الأديب مهما اتخذت من ألوان جديدة، أو حاولت أن تتخذ مظاهر مغايرة.

الفصل الأول

من نقد الشعر
إلى تحليل الخطاب الشعري

0. تقديم:

0.0. يعرف وضع نقد الشعر العربي، منذ عقود، نوعا من التراجع بالقياس إلى نقد الرواية مثلا. تتعدد أسباب هذا التراجع ودوافعه، كما قد تتعدد تفسيراته وأشكال الإحاطة بمسبباته، أو الوقوف على العوامل الذاتية والموضوعية التي ساهمت في انتهائه إلى ما وصل إليه.

غير أن كل التصورات المتحققة في هذا السبيل ستظل عاجزة عن توجيه الأنظار إلى الأسباب البنيوية والعميقة وعن تقديم الحلول الملائمة، لسبب بسيط يكمن في كونها تمثل أحد مظاهر هذا التراجع، وهي من ثمة عاجزة بدورها عن استيعاب ما آل إليه هذا النقد، كما أنها غير قادرة على اقتراح ما يمكن أن يسهم في تجديده وإخراجه من المآل الذي انتهى إليه.

إن الانطلاق من قراءة هادئة وجذرية لصيرورة العمل النقدي العربي منذ أواسط القرن الماضي بهدف الوقوف على مكامن القوة فيه والضعف، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، هي الكفيلة بجعلنا نتعرف على وضع هذا النقد، وتدفعنا إلى استخلاص ما يمكننا من تجديد دمائه وتطوير أسئلته وتحديد أهم إشكالاته لإحلاله مكانته الضرورية في قراءة الأدب ونقده.

1.0. جعلنا لتحقيق، هذه المرامي، "قراءة شعر الشابي" منطلقا للسؤال عن أسباب تراجع نقد الشعر العربي، وللبحث عن مكامن قوته وضعفه منذ الخمسينيات من القرن الماضي. واختيارنا لشعر الشابي نموذجا للتمثيل يستند على عدة مرتكزات نجملها في ما يلي:

أ. مكانة شعر الشابي وحظوته لدى النقد العربي منذ الفترة المحددة إلى الآن. فالمهرجانات والمؤتمرات التي تعقد له بين الفينة والأخرى، سواء في تونس أو غيرها من البلاد العربية[1] والدراسات والأطاريح التي تنجز حول شعره في تزايد مستمر.

---

(1) مؤسسة البابطين، (الكويت) أقامت احتفالية خاصة بالشابي في فاس، وطبعة أعماله الكاملة، وتوثيقا لمختلف الكتابات حوله.

ب. خصوصية شعر الشابي باعتباره من رواد الحركة الرومانسية التي جاءت لتجديد الشعر العربي ونقله من الإطار التقليدي الذي كان سائدا حتى الثلاثينيات من القرن العشرين، إلى التجديد بمده بروافد حداثية، من جهة أولى. ولأنه من جهة ثانية يمثل جسرا مع الحركة الحداثية التي لا يزال الشعر العربي، حتى الآن، يستمد مقومات وجوده من انتمائه إليها. لذلك فإن تناول الشابي موضوعا للانطلاق يبين لنا من جهة، كيفية التعامل مع تجربة شعرية وسيطة، ظلت تحمل مقومات من القصيدة القديمة، وفي الوقت نفسه تشكل قطيعة معها. وهي من ثمة تجربة غنية لأنها تجمع بين عناصر الشعر العربي قديمه وحديثه ومعاصره، من جهة أخرى.

2.0. تنوعت مقاربات شعر الشابي واختلفت أشكال دراسة شعره، بتنوع النقاد والدارسين، واختلافهم باختلاف الاتجاهات التي يمثلونها. لقد تناول شعره بالدراسة والتحليل الصحافيون ورجالات الأدب ونقاده، كما تعامل معه الأكاديميون والجامعيون أساتذة الأدب والنقد، وباحثون يعدون حوله أطروحاتهم الجامعية. ولما كنا نتغيا الإحاطة بمجمل الاتجاهات النقدية العربية والتصورت النظرية والتطبيقية، للغايات التي حددناها، فإنه كان لا بد لنا من اختيار نماذج تمثيلية وسط العدد الهائل من الدراسات والأبحاث.

راعينا في اختيار الدراسات التي انصبت على شعر الشابي عدة جوانب نقدمها مما يلي:

أ. اعتماد الدراسات التي أعدها باحثون جامعيون، لهم مكانة في الساحة النقدية العربية، ويمثل كل واحد منهم اتجاها معينا في البحث والتحليل.

ب. حرصنا على تناول الدراسات من أزمنة متعددة (من الخمسينيات إلى بدايات الألفية الثالثة) لمعاينة التطور الذي طرأ على الخطاب النقدي الشعري، ومعاينة عناصر تحولاته.

ج. حاولنا تنويع الدارسين حسب الأقطار العربية، فاتخذنا اثنين من تونس، وواحدا من كل من لبنان واليمن والمغرب.

0. 3. هكذا جعلنا مدار هذا البحث يتناول الدراسات التالية التي رتبناها زمنيا كما يلي:

- الشابي، شاعر الحب والحياة: عمر فروخ[1]. (الخمسينيات).
- أبو القاسم الشابي وبداية الرومانتيكية في القصيدة العربية: عبد العزيز المقالح[2]. (السبعينيات)
- مع الشابي: بين المقول الشعري والملفوظ النفسي: عبد السلام المسدي[3]. (الثمانينيات)
- على سبيل المدخل إلى شعرية الشابي، توفيق بكار[4]. (التسعينيات).
- محمد مفتاح[5]. (أواخر التسعينيات).

إننا كما نلاحظ، من خلال هذا المتن أمام الناقد والمؤرخ الأدبي (فروخ)، والشاعر والناقد (المقالح)، واللساني والناقد (المسدي)، والشعري الناقد (بكار) والسيميائي الناقد (مفتاح). وهم جميعا أساتذة جامعيون، بل من بين النخبة الجامعية في أقطارهم، وفي الوطن العربي. وسنحاول من خلال التوقف على كيفية تلقي كل واحد منهم لشعر الشابي، تبين طريقة تحليل كل منهم لتجربته، آخذين بعين الاعتبار السياق الزمني الذي أنجزت فيه الدراسة، مع ما يمكن أن تطرحه علينا من أسئلة نروم من ورائها الإجابة عن واقع نقد الشعر العربي، متسائلين عن آفاقه وشروط خروجه من الوضع الذي يوجد عليه حاليا.

لقد تبين لنا من خلال قراءة أعمال هؤلاء الدارسين إمكان التمييز بين حقبتين كبريين: ما قبل الثمانينيات وما بعدها. وداخل كل حقبة يمكننا التمييز بين اتجاهات مختلفة، بل ومتباينة. ولذلك ميزنا بين الحقبتين بما أسميناه: نقد الشعر، وتحليل

---

(1) عمر فروخ، الشابي: شاعر الحب والحياة، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 2، 1974

(2) عبد العزيز المقالح: عمالقة عند القرن، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1988

(3) عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط. 4، 1993

(4) توفيق بكار، شعريات عربية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 121 - 134.

(5) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1996، ص 93-156.

الخطاب الشعري. يتصل نقد الشعر بما نجده لدى عمر فروخ وعبد العزيز المقالح، وتحليل الخطاب الشعري عند المسدي وبكار ومفتاح.

1. تحليل الشعر والتصور التقليدي: عمر فروخ:

1.1. من الدراسة المقارنة إلى الخاصة:

يمثل عمر فروخ الاتجاه المدرسي المحافظ في دراسة الأدب ونقده. يبدو لنا ذلك بوضوح في مختلف مؤلفاته المتعلقة بتاريخ الأدب العربي والتي يسير فيها على النهج التقليدي الذي يتمثل في الدفاع على تصور محدد للأدب تبلور منذ تأسيس أولى الجامعات العربية في لبنان ومصر.

بدأ يتشكل هذا التصور، منذ أن تم التعامل مع الأدب العربي من منظور حديث يرتهن إلى الأدبيات الغربية التي ساهم المستشرقون في نشرها من خلال تعاملهم مع الآداب العربية، من جهة. كما أنه بدأ يترسخ اتجاها قائما بذاته (أي تقليدا) من خلال الدور الذي اضطلع به، على المستوى الأكاديمي، على صعيد كل كليات الآداب في الوطن العربي إلى اليوم، من جهة ثانية.

لقد استفاد هذا التصور من الأدبيات الغربية في تحقيق النصوص وتحليلها من منظور المناهج الغربية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر، ومن التقاليد النقدية والبلاغية العربية القديمة، من ناحية أولى. ومن ناحية ثانية اضطلع بدور كبير في الرد على ما روج له المستشرقون من آراء وأفكار تخص الثقافة والأدب العربيين، وخاصة في ما اتصل منها بالهوية الثقافية وروح الحضارة العربية الإسلامية.

يبدو لنا هذا الاتجاه في كتابه عن الشابي. فهو يسلك في تأليفه سبيلين اثنين: يتمثل أولهما في تناول الشاعر وظروف حياته وبيئته. ومن خلال ذلك يدرس أعماله الشعرية والنثرية. وهو، ثانيا، يسعى في دراسته تلك إلى الوقوف على مدى التزام الشابي بالقيم الأدبية والفنية التي يضعها عمر فروخ أساسا للحكم على تجربته وتقييمها.

لقد سبق لعمر فروخ (1954)، كما يبرز في مقدمة كتابه هذا أن خص الشابي بدراسة إلى جانب الشاعر إبراهيم طوقان، لما وجده بينهما من وشائج وصلات. غير

أن هذا الكتاب أثار جدلا، أو ما أسماه "معركة حول الشابي"، إذ تصدى له بعض النقاد من تونس وخارجها يردون على بعض آرائه وانتقاداته للشابي، وجهله عدة أمور تتعلق بالشاعر.

ثم عمل، بعد ذلك، على توسيع مجال دراسته للشابي، مستثمرا كما يقول زيارته لتونس والمغرب، وحصوله على معلومات جديدة، من بينها كتابات تونسية تضيء له جوانب جديدة من حياة الشابي. وعندما تكونت له مادة غنية، وظفها في تأليف كتابه عن "الشابي: شاعر الحب والحياة". صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن دار الملايين سنة 1960، والثانية سنة 1974.

2.1. المعركة حول الشابي وطبقات النقاد:

أثارت القراءة التي أنجزها عمر فروخ حول الشابي في كتابه الأول ردود أفعال وانتقادات. ولقد كرس الناقد فصلا كاملا لمساجلة هؤلاء النقاد. يرسم في البداية لوحة عن دارسي الأدب العربي، في مقدمة طبعته الثانية، مقسما إياهم إلى ثلاثة أقسام (ص 24):

أ. طبقة المؤلفين: وهؤلاء لهم إحاطة شاملة بموضوعاتهم، ويتوفرون على إمكانية الكتابة في موضوع أو ثلاثة مواضيع. ويدرج أسماء مثل الجاحظ وابن خلدون من القدماء، وجورجي زيدان والعقاد، ضمن هذه الزمرة.

ب. المؤلفون الوجدانيون: وهم من الصنف الذين لا يحيطون بمعرفة حقيقية بالموضوعات التي يتناولونها. ولكنهم يكتفون بالتعبير عن أنفسهم وعما يجول في خواطرهم مستعينين في ذلك بما يمتلكونه من قدرات تعبيرية، وأساليب متينة.

ج. الطبقة الأخيرة: وهؤلاء لا يحيطون بشيء من فنون المعرفة، ولا هم يمتلكون أسلوبا يمكنهم من حسن التعبير عما يريدون.

ينقل هذه الصورة العامة لدارسي الأدب إلى الذين اشتغلوا بشعر الشابي، فيراهم، جميعا، غيره، فريقين: "فريق من الدارسين على منهج علمي وعلى دراية. ويقدم الأسماء التالية نماذج لذلك: زين العابدين السنوسي، محمد الحليوي، محمد فريد

غازي، عامر غديرة. "ولكن كل واحد من هؤلاء قد اقتصر على جانب من حياة الشابي" (ص 28). أما الفريق الثاني فلم يتبع منهجا علميا، ولا كانت له دراية، فحبر المقالات، وليس إلى اليوم، يضيف فروخ، في الكتب عن الشابي، كتاب شامل سوى كتابي". (ص 29).

3.1. شعر الشابي دريئة:

إن المحاور التي ركزت عليها الانتقادات، كما تتضح لنا من خلال عرض الناقد، تتصل بمعلومات حول الشاعر(الفقر – المرض – السعادة الزوجية – الحب،) من جهة. ومن جهة أخرى حول شعره (قصائد ساقطة في شعر الشابي، كان هو نفسه قد أقصاها، ولكنها أدرجت ضمن ديوانه). ومن خلال رده على الآراء المختلفة، يقول أنه بعد معاودة النظر في شعر الشابي وآراء منتقديه، يستخلص أن كثيرا مما قيل عن الشاعر "لا صلة له به"(ص 50).

لقد اتخذ هؤلاء النقاد الشاعر وشعره "دريئة يناضلون باسمه ومن ورائه" (ص 50). ويفسر هذه الوضعية بكون الذين تناولوا الشابي منهم بعثي وثلاثة من القوميين العرب، واثنان من أنصار الثقافة الغربية. وبعد أن عاب عليهم إقحام آرائهم السياسية في الدراسة الأدبية، يرى أنهم يشتركون في عشرة أمور نختزلها في النقط الثلاث التالية:

أ. تسويد صفحة الأدب العربي القديم وتزيين صورة الأدب الغربي، وذلك عن طريق التهكم بالحياة العربية في الدين والاجتماع والإبداع ووصم الإسلام بالرجعية.

ب. النفور من أساليب العرب، واللجوء إلى الألفاظ القريبة من العامية.

ج. رفع مكانة الشابي بالحط من معاصريه، والحملة على أدباء العرب، من امرئ القيس إلى شوقي، مع الانتصار لأدباء المهجر باعتبارهم نموذج الابتكار والإبداع.

إن كل هذه الأمور لا علاقة لها بالشابي، ولكن شعره اتخذ وسيلة لمهاجمة كل ما يتصل بالعروبة والإسلام والأدب العربي، والانتصار للغرب والثقافة الغربية. لذلك

فإن كل الذين تصدوا للشابي، كانوا يتعاطفون مع الاتجاه الذي يمثله، ولم يكن همهم الالتفات إلى شعره، والنظر في قيمته الفنية والموضوعية، أو جوانبه الفكرية والدلالية. وذلك ما سينبري له في دراسته الشاملة لشعر الشابي ونشره، ما دام جميع الذين درسوه كان تعاطيهم معه جزئيا واقتصرت دراساتهم على جوانب دون أخرى، للأهداف التي بينها الناقد.

غير أن دراسة عمر فروخ للشابي شاعر الحب والحياة، وإن كانت شاملة، فهي ليست في واقع الأمر سوى "دريئة" أخرى مناقضة للدريئة التي انتهجها معارضوه. لذلك لا نجد فرقا جوهريا بين الدريئتين. فالأولى كان أصحابها دعاة تجديد، أما التي يمثلها فتنهض على أساس التقليد والمحافظة.

4.1. الدريئة الأخرى:

0.4.1. القراءة من الخارج:

تتحدد ملامح هذه الدريئة الأخرى في كونها، بدورها، تدرس الشعر من الخارج، وترتهن، في ذلك، إلى تصور معطى وسابق على التجربة. وهي تعمل على تحليل الشعر في ضوء ذلك المعطى الجاهز. فما تلاءم معه كان عنوان التميز والإبداع. وما خرج عنه كان دليل فشل التجربة وانحرافها عن السلم القيمي المعتمد في الوصف والتحليل.

إن ما نقصده بـ "خارج الشعر" هو كل ما يتعلق بالدوائر الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بتجربة الشاعر. وانطلاقا من هذه الدوائر يتم التصدي للإنتاج الشعري لقراءته في ضوئها. ويبدو لنا ذلك مما يلي:

1.4.1. البيئة:

يظهر لنا ذلك بجلاء في تكريس عمر فروخ لحوالي ثمانية وعشرين صفحة ومائة للحديث عن البيئة التي عاش فيها الشابي (تونس تحت الأتراك والاستعمار)، ثم عن البيئة الأدبية (الشعر المعاصر في تونس) وذلك بهدف المقارنة بين الشابي وشعراء تونس قبله والمعاصرين له، وذلك لمعاينة "مدى صحة الأحكام" التي تنسج حول تميزه

وتفرده. وبعد توقفه على شكل القصيدة وموضوعاتها وألفاظها وتراكيبها، يخرج بخلاصة مفادها أن التوشيح الذي يغلب على شعر الشابي، سبقه إليه شعراء تونسيون. وحتى الدعوة الرومانسية التي تميز بها، نجدها لدى غيره من معاصريه في تونس.

إن كل ما ذهب إليه في المقارنة لسلب أي مزية عن الشابي، ولإثبات أنه لم يأت بجديد وأن هناك من سبقه إلى كل ما يعتبر ميزة له. ولكنه يضيف، مستدركا: "وهكذا نجد الشابي، في الواقع، قد استجاب لحركة كانت معروفة في زمنه وبيئته. ولكنه ثقفها ثم أوغل فيها حتى كان أحسن ممثل لها" (83).

2.4.1. الشخصية:

بعد استنفاذ ما اتصل بالبيئة السياسية والشعرية، يركز على شخصية الشاعر، من خلال تقديم موجز عن حياته وعناصرها ثم الآثار التي تركها، محاولا من خلال ذلك تفسير عوامل "عبقريته" التي يرصدها من خلال قراءاته وإصابته بالمرض وآثار الأدب المهجري عليه.

3.4.1. الخصائص الفنية لشعر الشابي:

يمكننا اعتبار هذا القسم خالصا لتجربة الشابي الشعرية ما دام القسم السابق تركيزا على العوامل الخارجية. لكننا سنجد الناقد هنا أيضا يتعامل مع قيل عن تجربة الشابي، أكثر مما عمل على تحليلها. إنه يساجل الآراء السابقة، ويكرر الأفكار نفسها ويستطرد في تناول الموضوعات في غياب أي تنسيق أو ترتيب.

تبرز الخصائص الفنية في الشعر، كما يحددها فروخ، نظريا، من خلال: اللفظ والتركيب، وهما يتعلقان بفقه اللغة (الصرف والنحو) ومدارهما صحة التعبير. ثم الصناعة اللفظية والمعنوية ومجالها البلاغة وغايتها تحسين الأسلوب. أما في مجال التطبيق (؟) فيتناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على حدة، مبتدئا في أغلب الحالات بأقوال غيره بصدد كل عنصر، ليعاين مدى مطابقتها لما يراه. وينتقل إلى إصدار أحكام عامة، مناقضة لمعارضيه، مدللا عليها بشواهد من شعر الشابي.

ففي اللفظ، مثلا، يؤكد في البداية أن شعر الشابي جرى على أسلوبين: فخم متين النسج، وهو ما نجده في طور شعره الأول، ومن خلال أغراض هي الحكمة والرثاء. وآخر لين سلس، في الأغراض الوجدانية والخيالية (ص 180). ويبين أن الشابي لم يسر على نهج القدماء، فاستعمل ألفاظا وثنية الأصل وعامية الاستعمال، ويقدم مسردا من ثلاث صفحات (181، 182، 183) تقدم نماذج على هذا الخروج. ويعمل الشيء نفسه في التركيب وهو يتوقف على ركاكة الأسلوب (ص 183)، أو وهو يبين هجرة الشابي تشابيه القدامى واستعاراتهم (ص 186).

ينتقل، بعد ذلك، إلى الخصائص اللفظية والرمز (؟) ليناقش ما قاله زين العابدين السنوسي عن تشبع الشابي بالرمز، ليكشف أن الغموض يسود رمزية الشابي، وأنه يأتي أحيانا بأشياء لا يعرفها (ص 187). وتحت عناوين غير متناسقة ولا منظمة، نجده يتناول: العاطفة والعقل (ص 194) وتلاعب الخيال (ص 196) والجد والهزل (199) وأغراضه ومعانيه (ص 200) ونزعة التجديد (ص 203) والنفس الشعري (ص 207) وسيرورة الشعر (ص 208) ومقامه (ص 209)، منطلقا من أفكار معارضيه، مرة أخرى، مساجلا إياها في ضوء الاستعانة بما تمده به أبيات الشابي من شواهد واستشهادات.

ينهي عمر فروخ حديثه عن الخصائص الفنية بتناول أوزان الشعر وقوافيه (ص 212) لدى الشابي من منظور عروضي كلاسيكي. فيحصي القصائد والمقطعات، وما جرى منها على بحور أو أحرف روي معين، ويتتبع أشكالا معينة من موشحاته وقوافيها. ويبدو لي أن هذا القسم من أهم فصول الكتاب لأنه استند فيه إلى ما تمده قصائد الديوان من معطيات عمل على جردها وإحصائها. غير أنه لم يتعمق في تحليلها ومناقشتها وإبراز دلالاتها في تجربة الشابي. وأهم ما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة العروضية يتصل بالروي الساكن الذي يهيمن على شعر الشابي. وهو يقود هذه الخلاصة، ليدعم فكرته حول سلاسة شعره، وغياب فخامته ومتانة نسجه.

ويذيل هذا القسم بآراء في الشابي (ص 220)؟ ويكرسه لكتاب أبي القاسم كرو(دراسات عن الشابي) في حوالي ثمان عشرة صفحة، رغم أن كل مباحث

الكتاب لا تخلو من سجالات ومعارضات للآراء التي تناولت الشابي وشعره.

وفي قسمين آخرين نلاحظ فقط من خلال عنوانيهما أنهم تكرار لما رأيناه في كل فصول الكتاب: فنونه وأغراضه (ص 239–301) والجانب الفكري في ديوان الشابي (ص 302)، حيث نجده يتحدث عن الأغراض والفنون، فيراها محدودة لدى الشابي لأنه شاعر وجداني، ولا يراها تتعدى الغزل والوصف والشكوى التي تهيمن على كل شعره. ويتناول هذه الأغراض والفنون مجتمعة من خلال ثلاثة جوانب هي: صورة المجتمع والحب والطبيعة. وفي الجانب الفكري يبحث عن رؤيته للحياة وتأملاته في الطبيعة وما وراءها (الحياة والموت). في كل هذه الجوانب يكشف الناقد هيمنة الشكوى على شعر الشابي، ويناقش رأيه في الشعب والاستعمار والمرأة والطبيعة محاولا الاستشهاد بما يقدمه الشعر من أمثلة، لتأكيد تصوره العام حول تجربة الشابي.

5.1. خلاصات:

نتبين، من خلال تتبع محاور الكتاب، أن الناقد يسير على منوال النقد الذي كان مهيمنا في الدراسات الأدبية والنقدية في الجامعة العربية إلى غاية السبعينيات وهذه أبرز ملامحها:

أ. دراسة تقليدية تعنى بالموضوعات العامة، مع تلميحات تتعلق بسلامة اللغة والتركيب وإشارات إلى قضايا أسلوبية وبلاغية وعروضية، من المنظور التقليدي.

ب. مساجلة الآراء المتعلقة بموضوع الدرس، والاحتفاء بتقديم المعلومات ذات الطبيعة الخارجية، على حساب تحليل النص الشعري.

ج. التنبيه إلى مواقف الشاعر الفكرية من القيم الثقافية والاجتماعية والإبداعية، وتقييم تجربته الشعرية في ضوئها.

د. ليست الدراسة الأدبية سوى دفاع عن القيم التقليدية واعتبار الأديب الحقيقي هو من يستعيد كل القيم السائدة، ويبدع في إطارها دون تجاوز أي حد من حدودها، لأن ذلك يعتبر نقيصة، مهما كانت طبيعة هذا التجاوز أو الخروج.

في ضوء هذا التصور المحافظ، لا يمكننا سوى الخروج بخلاصة مركزية عليها مدار الكتاب بكامله وهي: التذبذب بين إثبات "عبقرية" الشابي والتشكيك فيها وبقوة، وعلى المستويات كافة، لأن الشاعر لم يلتزم بـ "القيم" التي كان عليه أن يضطلع بها ليكون شاعرا حقيقيا. وبذلك يمكننا تفسير هيمنة السجال على الكتاب، واتخاذ كل المعلومات الخارجية دريئة، والانطلاق من "خروجات" الشاعر عن سلم القيم، وهو يجدد القصيدة، ذريعة للحكم سلبيا على تجربة الشاعر، وأن كل الإشارات "الإيجابية" حول شعره، ليست سوى لإبراز جانب من الموضوعية في التناول والتحليل، وإعطاء الدراسة "بعدا علميا" يرتهن إلى الأدب، وليس إلى عوامل "خارجية" لا علاقة لها به، وهو ما يؤاخذه على منتقديه ومعارضيه.

إن هذا التصور الذي اشتغل به عمر فروخ في تناول تجربة الشابي الشعرية، لا يمكن بأي حال من الأحوال، اعتباره "علميا"، وإن زعم ذلك، وهو يميز بين القراءات المختلفة لشعر الشابي. إنه يسلك في عمله نقدا انطباعيا، وإن توسم الانطلاق من معطيات خارجية لتفسير خصوصية الشابي، فإنه ظل ينطلق من آراء جاهزة وتصورات مسبقة عن الشعر وكيف ينبغي أن يكون، وهو يحكم عليه ويحاكمه في ضوئها. فما استقام لها اعتبر "شعرا"، وما خالفها عد "شعرا ناقصا". ويمكن اعتبار كتابه، في صيغته المعدلة والمنقحة والمزيدة، تأكيدا لما سبق أن أكده في طبعته الأولى. وأن "المعرفة الجديدة" التي راكمها بخصوص الشاعر لم تغير، إلا قليلا، من رؤيته للشاعر وشعره.

2. نقد الشعر انتصارا للرومانتيكية:

يمكن الحديث مع عبد العزيز المقالح، في قراءته لشعر الشابي، من خلال رغبته في رصد علاقة الشابي مع بداية الرومانتيكية في القصيدة العربية، عن القراءة الشعرية التي ينجزها المبدعون كما رأينا في تصنيف تيبودي لأنماط النقد الأدبي. إن نقده لشعر الشابي لا يختلف كثيرا عن قراءة فروخ، مع فارق، هو أن الأخير، يحاول أن يقدم وجهة نظره بما يتوهم أنه البحث العلمي الموضوعي. أما المقالح فهو يقدم لنا تحليلا يسعى من خلاله إلى الانتصار لرومانسية الشابي، ومحاولة لدحض التصورات التي لم تنصفها.

يتوقف المقالح على الدور الذي لعبه الشابي في تجديد القصيدة العربية الحديثة، باعتباره امتدادا لعمالقة الأدب في مطالع القرن الماضي: شوقي، وحافظ إبراهيم، والعقاد والرافعي، وطه حسين وأخيرا الشابي. فيكشف عن تفاعله مع العصر الذي عاش فيه من خلال الاحتجاج والرفض. كما أنه تعامل معه بصدق الشاعر. وفي تحليله لقصيدة إلى الشعب، حاول تحليلها متتبعا القصيدة، مفسرا شارحا، ورابطا بين دلالالتها، وأبعادها.

إنها قراءة مضمونية، وشكلية تقف على بعض جماليات القصيدة عند الشابي، وترمي إلى إبراز تفاعل الناقد مع القصيدة، وتسجيل رؤيته الفنية والموقفية عبر موقفه الجمالي من الواقع، مع محاولة الدفاع عن التجربة الرومانسية لأبي القاسم الشابي.

3. عبد السلام المسدي: المقول الشعري والملفوظ النفسي:

يقول في مقدمة كتابه بصدد قراءته للشابي: "وما أنت واجده، أيها القارئ الكريم، إنما هو **محاولة مستحدثة** تماما أو تكاد، قرنا فيها **الممارسة النقدية** إلى استلهام **روح القراءة** النصية جاعلين **ذات** الشاعر **وموضوع** النص صفيحة مزدوجة **يعكس** كلا الوجهين منها صورة الأشعة المنكسرة على الآخر. وقد قادنا هذا المنحى إلى سد مأخذ ذي بال وهو قصر التطبيق على أبيات مقطوعة من سياقاتها، فعمدنا إلى تصوير العملية النقدية استنادا إلى بناء القصيدة كليا بعد بناء البيت أو الأبيات، فأنجزنا بهذا السعي تحليلا متكاملا لقصيدة "صلوات في هيكل الحب"، ورسمنا معالم شرح قصائد أخرى من بينها "يا موت"، و"الاعتراف"، و"الصباح"، و"تونس الجميلة"، و"النبي المجهول". (ص 6 – 7).

إن موضوع القصيدة يعكس ذات الشاعر، كما أن ذات الشاعر تنعكس في قصيدته. هذه هي الرؤية التي ينطلق من المسدي في قراءة تجربة الشابي. وهذه الرؤية هي التي قادته إلى تبني البحث في الملفوظ النفسي من خلال المقول الشعري، فكان المنطلق في تحديد الخلفية التاريخية لحياة الشابي، وإن وظفها بمقدار، فبين لنا كيف أنها انعكست على شعره، فنجم عن ذلك التمزق وانشطار الوعي اللذين يمكن

اعتبارهما "مولدا خلاقا للتجربة الشعرية" عند الشابي. ويبدو ذلك بشكل أجلى، كما يلاحظ المسدي، في "صلوات في هيكل الحب" التي يعتبرها معلما من معالم التفرد بالخصوصية من حيث انصهار الصوغ الشعري، والتصوير الإيحائي، والمضمون النفسي". بل يذهب أبعد من ذلك باعتباره إياها معلقة استوفت العمود الشعري. وبما أن القصيدة وجدانية، فهي "غنائية"، "تتجلى مزيجا من مناجاة الحب واستلهام الطبيعة، فتقترب بذلك من الإفضاء،" (ص 20 – 21) بما فيه من مراوحة بين الواقع والخيال، والتسامي عن المادي نزوعا نحو المطلق.

إلى جانب التفسير النفسي الذي اعتمده المسدي، فإن قراءته ظلت تزاوج بين التحليل اللغوي والبلاغي والإنشائي، حين يتعلق الأمر بالوقوف على خصائص القصيدة، وبصدد التفسير النفسي، نجده ينطلق مما راكمه لتقديم تأويلات يبدو فيها الانفعال الشديد بالشابي، وبتجربته، رافعا إياه إلى مقام شعري له خصوصيته وتميزه.

4. توفيق بكار: الشعرية العاشقة:

1.4. الإطار النظري: من "الشعرية" إلى النقد:

تندرج دراسة توفيق بكار حول الشابي ضمن كتابه الذي خصه للشعر العربي قديمه وحديثه. جاء عنوان الكتاب دالا على توجهه النقدي: "شعريات عربية". ومصطلح الشعريات، هنا، لا يحيل على الاختصاص العلمي (Poétique) الذي يترجمه على غرار إخواننا التونسيين بـ "الإنشائية"، ولكنه جمع لـ "الشعرية" مقابلا لـ (Poéticité). ولذلك جاءت دراسته حول الشابي تحت عنوان "على سبيل المدخل إلى شعرية الشابي".

يبدأ بتوضيح الإطار الذي سيشتغل في نطاقه بالقول: "أبادر بتوضيح ما أقصد بالشعرية، فمفهومها عندي هو ما يكون به الشعر شعرا، قياسا على الأدبية" (ص 124). وتبعا لذلك، فهي غير القصيد، لأنها وعاء له، وقد توجد فيه وقد لا توجد. ويستند إلى قول ابن رشيق بصدد اللفظ والمعنى الذي يعتبر فيه القصيد جسما، وروحه الشعر، ليعلن أن روح الشعر هي الشعرية.

بناء على معرفته الدقيقة بنظريات الأدب الحديثة، ودرايته العميقة بخصوصياتها، يميز بين البحث في "الشعرية" باعتبارها "موضوعا" لـ **علم** محدد هو "**الشعريات**"، وبين البحث فيها من منظور نقدي، بقوله: "ولا يعنيني منها ها هنا مطلقها (يقصد الشعرية)، خلاصة خلاصتها، إن حققت، تستخرج من كل شعر، فذلك **شأن العلماء** من الإنشائيين (يقصد الشعريين)، وما أنا بمقام **علم**، فأنظر وأشرع، بل بمقام **نقد أشرح وأعلق**" (ص 124). (التشديد مني). معتبرا عمله بمثابة مدخل لا غرض له منه سوى "**استقراء شعرية بذاتها في نص معين**: ما أسبابها؟ ما مظاهرها؟ ما خصائصها؟ وعند حدوده يقف التحليل ونتائجه" (ص 124). (التشديد مني).

إننا من خلال هذا التأطير النظري الذي يقدمه بكار بكثير من الدقة والإيجاز، نتبين وعيه النظري من جهة، وطبيعة اختياره، من جهة أخرى. إنه يشتغل "بشعرية" الشابي بالوقوف عليها كما تتقدم من خلال النص وتجلياته الملموسة، من منظور نقدي، لا علمي. أي أنه بتعبير آخر، يمكن أن نفهمه من السياق، يقدم مدخلا لشعرية متحققة في شعر محدد هو شعر الشابي. ولمن أراد توسيع هذا المجال من منظور آخر، علمي، فله ذلك. وفي ذلك إقرار منه بإمكان إنجاز قراءة "شعرية" علمية لـ "شعرية" الشابي.

كما يمكننا فهم هذا التحديد وذاك الاختيار، بالقول بأن قراءته النقدية لـ "شعرية" الشابي لا يمكننا التعامل معها بمقاييس علمية، لأنها بمثابة "استقراء" لشعرية محدودة ومحددة، وبالتالي فللناقد الحرية في تحليل هذه "الشعرية" وفق ما يراه ملائما، لأنه يستند في المعالجة على ذوق الناقد وثقافته وكيفية تفاعله مع الخطاب الشعري.

2.4. خارج النص:

بعد هذا التأطير النظري الذي يحدد استراتيجية الكشف عن شعرية مخصوصة من خلال تجليها النصي، يبدأ بما يسميه "ظروف التأليف". أي أن النص لا يمكننا الدخول إليه إلا من "الخارج"، وهو ما يتحدد من خلال معرفة ما يحيط به. ويتمثل ذلك في الأسباب التي حذت بالشاعر إلى تأليف قصيدته. يسرد علينا الـ "قصة" التي

رواها الناقد محمد الحلوي: غانية إنجليزية رسامة، زارت توزر، ونصبت لوحاتها في أحد الشوارع وجعلت تصور الواحة. مر الشابي بها "متلبسة" بممارسة هوايتها، فتأملها وافتتن بها. لكن الرسامة المنهمكة في "إبداعها" لم تهتم به ولم تلتفت إليه. ففاضت مشاعره واهتزت قريحته، وكانت القصيدة: صلوات في هيكل الحب.

تتحدد من خلال هذا الخارج النصي عوامل التأليف التي جعلت الشاعر يرى في تلك الفنانة ربة للحسن، ويبني حولها قبة وجثا في محرابها يصلي، ومن هنا جاءت قصيدته استجابة لهذا الشرط النفسي الذي حرك مكامن الإبداع، فكانت القصيدة.

3.4. العنوان:

من ظروف التأليف يتم التدرج في الدخول إلى النص عبر مناص القصيدة (العنوان)، فإذا هو ترجمان لظروف التأليف "صلوات في هيكل الحب". ويتوزع هذا المناص إلى قسمين:

أ. بين الصلوات والهيكل: ما بين المسجد والمعبد تقام الصلوات لله. فالصلوات كفعل للتقرب إلى الله يمكن أن تقدم في أي مكان، سواء كان مسجدا أو هيكلا.

ب. بين الحب والهيكل: يزدوج في هذه العلاقة الإنساني والرباني: العشق والدين. ويستخلص من هذه العلاقة: تغير صلات الأسماء، فتتغير الدلالات وكلها معدول عن موضعه ومصروف عن وجه الاستعارة إلى غير معناه الأصلي. فنجد أنفسنا أمام "صلاة لا كالصلاة، وهيكل لا كالهيكل، وحب لا كالحب". فالمرأة معبودة، وحبها عبادة، ولها معبد وقداس.

إن العلاقة وطيدة بين ظروف التأليف والعنوان الذي وظف لإبراز علاقة الشاعر بموضوع قصيدته. فبتماهي المعنى والمغنى في القول، يتماهى الشخص والشخص في المقول، فيتحد العابد والمعبد، وكلاهما بذات المعبود اتحادا حميما الصوفي بذات الحق"(ص 126).

4.4. الوزن والإيقاع:

يبرز الناقد بكار أولا أن وزن القصيدة هو بحر الخفيف التام. وهو، كما يرى، وسط بين الفخم الرصين والطرب الراقص. إنه إيقاع التهادي كشطح الصوفي في الحضرات. أي أنه يربط بين الوزن ودلالته فيؤكد أن الصلوات والحب مجرد خيال (ظروف النص)، بينما اللغة (الخطاب الشعري) حقيقة: "ذات ميزان، نظم من الكلام له هدهدة الأحلام"، ليستنتج بعد ذلك أن "لا صلوات إلا تراتيل الأبيات ولا هيكل إلا عمود القصيد، ولا من حب إلا معان وصور وبيان".

نستخلص مع بكار في دراسته للوزن والإيقاع تمفصل القصيدة إلى ثنائية الخيال والحقيقة. وإذا كانت تيمات العنوان الأساسية (الصلوات - الهيكل - الحب) مجرد خيال، فإن هذا الخيال يتحقق ويتجسد من خلال حقيقة ملموسة تبرز من خلال انتظام الأبيات وعمود القصيدة والمعاني والصور الموظفة. وينبري لإبراز هذه "الحقيقة" من خلال انتقاله إلى نص القصيدة المتحقق بعد أن بين أن إيقاعه ووزنه يتخذ صورة شطح الصوفي في حضرته.

5.4. نص القصيد:

وكما فرق بكار في الوزن بين الخيال والحقيقة، يميز في القصيدة بين خطابين اثنين بناء على أن الخطاب هو التجلي النصي، وأن تحققه رهين التلفظ به. هذان الخطابان هما:

أ. خطاب الجلاء: وهو ما يبدو من ضمائر تتحدد بين "أنا" المصلي، و"أنت" المرأة المعبودة: من المحب إلى المحبوبة ومن الشابي إلى الشابة.

ب. خطاب الخفاء: وهو ما يتحقق بين أنا "الشاعر" إلى أنت السامع العابد. ومن "إله الغناء" إلى المحبوب الساجد. وكل ذلك يتم استجماعه في الشاعر من خلال توجهه إلى القارئ.

يستخلص بكار من هذه الثنائية أن الشاعر "في الخبر عاشق وفي الخطاب شاعر"، أي أنه "مسحور في القول وبالقول ساحر". وبذلك سنجد أنفسنا أمام ذاتية الشابي وهي تتمفصل من خلال القصيدة إلى ذاتين: الإنسان الذي يغازل في

الخيال خريدة، والفنان الذي "يغازلنا بالقصيدة". ويواصل الناقد توليد الثنائيات رابطا بين الجلاء والخفاء من خلال تأكيده أننا نسمع صوت الشاعر لا صوت العاشق. فهناك الغائب وهو خطاب الفنان، وهو المشهود. وهناك الحاضر وهو خطاب الإنسان وهو المفقود: فجليه هو الخفي، وخفيه هو الظاهر. وينتهي من هذا التوليد القائم على الثنائيات المترابطة والمتقابلة إلى استنتاج اندماج المعنى في المغنى، والخبر في الخطاب، والخطاب في الخطاب، والإنسان في الفنان: فاندمجت المرأة في القصيد، فإذا هي نشيد من"أغاني الحياة". وإذا الشعر يشدو بأنفاسه من **رنات المعاني وترجيع المباني**. وبناء على ما في المعاني من رنات، والمباني من ترجيع في القصيدة يخصص كلا منهما بتناول خاص في تحليله للقصيدة مؤكدا التلازم الوثيق بينهما.

أ – رنات المعاني (المدلولات):

يتوقف الناقد في هذه النقطة على دلالة القصيدة من خلال مدلولاتها، وبالاستناد إلى مادتها المعجمية، فيجدها ترتد إلى سجل الأغاني: تغريد ونشيد وأنشودة وأناشيد ولحن الألحان وأغان وأوزان.

إن كل شيء، في هذا المستوى، يغني: الوجود وقلب الشاعر والمكان والإنسان والحيوان: جوق كوني هائل ترتفع أصواته بالأغاريد احتفاء بالمرأة المعبود إذا تجلت في الوجود. ويرتهن في تأكيد ذلك على الأفعال في اتصالها بالفواعل: تهادت، تمايلت، اختالت،

تتأسس القصيدة على مدلول المرأة. والمرأة على النشيد، فتكون بذلك رنات المعاني التي تشد المباني بملء الدوال، فتأتي ترجيعا لها.

ب – ترجيع المباني (الدوال):

إذا كان المعنى قائما على سجل الأغنية من خلال رنينه الذي يتصادى عبر مفردات النص وكلماته، فإن المبنى يتخذ هيئة الموسيقى حيث ترجيع الدوال على رنات المدلولات. ومن ألاعيب هذا القصيد، كما يقول بكار، إيهامنا بأنه يسمعنا لحن المرأة، ولكنه لا يسمعنا إلا لحن نفسه جسدا من الأنغام موقعة على أوزان من الكلام: هي المرأة القصيد وهو القصيد المرأة. ويبدو لنا ذلك بجلاء في احتفاء الشاعر

بأوائل الأبيات وبأواخرها وبحشوها بنفس القدر والمقدار، فيشكل كل ذلك الترجيع الذي يبدو لنا من خلال العزف على أوتار اللغة.

إن المعاني والمباني في القصيدة تتكامل وتترابط، ويدلل على ذلك من خلال تحليل واف ودقيق لأواخر الأبيات متوقفا على خصوصياتها اللفظية والتركيبية من خلال القافية مشددا على أبنيتها وجناساتها، مع إبراز ما يقع بينها من وصل وفصل، مبينا ذلك من خلال جداول وخطاطات تكشف لنا بنياتها وما تعرفه من تكرار وتواتر. وهو العمل نفسه الذي يقوم به في تحليل أوائل الأبيات، مبرزا طابع الترجيع الذي يتخذ أسلوبا مغايرا، متوقفا على تكرار التراكيب التي تبتدئ بها الأبيات، مقدما ذلك من خلال جداول أيضا.

ينتقل بعد ذلك إلى حشو الأبيات فيبرز ما فيها من جناس عفوي، ويبين تجاوب الأشطر همسا وجهرا، راصدا كل ذلك من خلال توظيف الأصوات وطرائق تركيبها من خلال ما أسماه **"لعبة الأصوات"** حيث تتكرر بعض الأصوات (الحاء) - (القاف)، وما لذلك من آثار على بنية القصيدة باعتبارها ترجيعا لمبان على رنات للمعاني. ويخلص في النهاية، بعد تحليل دقيق لهذا المستوى التركيبي وما يتصل به من مستوى صوتي إلى القول: "غريد هذا القصيد، قليل مثله في الألحان، قصيد امرأة وامرأة قصيد، روحه شعر، وروح شعره شعرية عالية ولا مزيد". (ص 134).

6.4. خلاصات:

يبدو لنا توفيق بكار في تحليله لقصيدة الشابي **"عالما"** "يتوارى وراء جبة الناقد. لقد انطلق مهتما بشعرية الشابي، عبر تحليل الخطاب المتحقق بناء على استيعابه أدبيات التحليل "الشعري" (من الشعريات) كما تتحقق من خلال مختلف الاجتهادات البنيوية في تحليل الشعر. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال ما يلي:

أ. فهمه للخطاب باعتباره ما يتحقق من خلال اللغة. وأن الشعر(قصيدة الشابي على سبيل التمثيل) "خطاب" متى نطقنا به فذاك أوانه، كما يقول، وأن ساعة ملفوظه هي ساعة تلفظه.

ب. بحثه في بنيات القصيدة المختلفة بدءا من الأصوات إلى الدلالة مرورا بالتركيب.

ج. رصده للبنيات المتواترة والمتكررة أيا كان نوعها، وهو في تحليلها إياها يزاوج بين الكشف بين دوالها ومدلولاتها.

د. وقوفه على الثنائيات المختلفة العامة (الخيال/الحقيقة - الخفاء/التحلي - الدوال/المدلولات) والخاصة (الشاعر/القارئ - الذات/الموضوع - المرسل/المرسل إليه)، ومحاولة إيجاد روابط وعلاقات بينها.

لقد وفق توفيق بكار في تحليله للقصيدة من هذا المنطلق، وكشف عن رؤية عاشقة تبدو بجلاء من خلال لغته الواصفة التي ظلت لغة الناقد مهيمنة على لغة العالم لأن همه، وهو واع بذلك من خلال تصريحه، كان شرح القصيدة وتفسيرها. فظهرت لنا ذاتيته واضحة جلية.

5. محمد مفتاح: شعرية التوازي:

1.5. من أجل دراسة علمية للشعر:

يبين محمد مفتاح، في مستهل دراسته، أنه اقترح "عليه كتابة مداخلة في محور" الشعرية في شعر الشابي "اقتراحا، فاستجاب استجابة، وألقى دلوه في الدلاء" (ص 96). لكنه، وبناء على طريقة تعامله مع للموضوعات الأخرى التي اشتغل بها في مختلف كتبه، نجده يعمل جاهدا على تحديد أدواته ومجال بحثه من منظور مختلف عن السائد في الدراسات الشعرية العربية. ولا غرو في ذلك، فهو من الرواد العرب القلائل الذين اشتغلوا بالسيميائيات، وحاول من وراء ذلك تقديم معالجة جديدة للشعر العربي.

إنه، منذ كتابه الأول "في سيمياء الشعر القديم"(1981) وبعده كتاب "تحليل الخطاب الشعري"(1985)، وهو يعمل على تقديم صياغة جديدة للشعر العربي، مستفيدا في ذلك من الدراسات الأجنبية المعاصرة، ومن تمثل عميق للتراث النقدي والبلاغي العربي القديم، محاولا إلقاء دلوه في الدلاء من منظور متميز ومتواصل في البحث والمواكبة والاجتهاد. ويبدو لنا ذلك بجلاء في مختلف كتبه.

يصرح محمد مفتاح، على عكس كل الذين درسوا الشابي، بأنه يسعى إلى تقديم دراسة علمية. يقول: "ما ورد في هذا الكتاب من مادة ومصطلحات يمهد السبيل لدراسة التوازي في الأدب العربي **دراسة علمية**". (ص 98). وهو لا يكتفي بالإعلان عن ذلك، كما رأينا مع توفيق بكار، ولكنه يزاوج بين النظرية والتطبيق لتحقيق الدراسة العلمية، معتبرا ما يقدمه في كتابه هذا تمهيدا لدراسة الأدب العربي بكامله.

إن ما يحدد الدراسة العلمية لشعرية الشابي، كما يقترحها مفتاح، يكمن في العناصر التالية التي نختزل من خلالها طريقة اشتغاله على شعرية الشابي.

2.5. الانطلاق من مبادئ عامة:

1.2.5. تحديد الموضوع:

يؤكد في البداية أن "شعرية" الشابي هي شعره" (ص 96). وهنا نجد أول اختلاف بينه وبين بكار، في تحديد "الشعرية". فإذا كان بكار يحصره في ما يكون به الشعر شعرا، نجد مفتاح يسجل أنها "شعره". وإذا كان "شعره" مفهوما عاما جدا، فلا يمكن أن يخفى على مفتاح هذا التعميم، وهو الذي يأخذ بأسباب البحث العلمي الذي يتطلب تدقيق "الموضوع". لذلك نجده يلجأ إلى التدقيق بالقول "ويستدعي هذا" حصر الموضوع، واختيار خصائص معدودات "يمكن أن تتجلى لنا من خلالها "شعرية" الشابي. وبمقتضى هذا الحصر، تصبح "الشعرية" هي "خصائص الشعر". وبذلك يلتقي، أخيرا، مع بكار، في اعتبار الشعرية "خصائص الخطاب الشعري".

لكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا، بالانطلاق مما رأيناه مع بكار ومفتاح، هو ما هي "**خصائص الخطاب الشعري**"؟ هذا هو السؤال الجوهري الذي لم يجب عنه النقد الشعري العربي، لأنه، ببساطة، لم يطرحه. فبكار ينصرف إلى إنجاز قراءة "نقدية" لنص محدد بغية الكشف عن "شعريته". وينطلق محمد مفتاح من "شعر" الشابي للبحث عن شعريته كما "تتحقق" عمليا من خلال خصائص خطابه الشعري، رغم الفارق الذي يمكننا تبينه بين التوجهين. ذلك أن محمد مفتاح لا يريد

الوقوف على الكشف على شعرية الشابي وحسب، ولكنه، يود أيضا، الوصول إلى مبادئ عامة تمكنه من تحليل أي خطاب شعري، بل وأي خطاب كيفما كان جنسه أو نوعه.

ب. خصائص شعر الشابي: يحدد محمد مفتاح هذه الخصائص في ثلاث، مفترضا أن شعره يحققها بامتياز. هذه الخصائص هي: التوازي، والتماسك والتفاعل.

يناقش مفتاح كل مفهوم من هذه المفاهيم، ويحلل شعر الشابي في ضوئها. بالنسبة للتوازي يعتبره من المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، وأنه يسعى في دراسته هذه إلى تمهيد السبيل لدراسة التوازي في الأدب العربي دراسة علمية، منطلقا في ذلك من إدراك لمختلف الأدبيات الأجنبية حول هذا المفهوم، وتتبع لمختلف اجتهادات البلاغيين العرب القدامى. ولذلك نجده يقول: "إذا كانت الدراسات الأجنبية المحدثة حصرته في الخطاب الشعري، فإن البلاغيين العرب، وسعوه ليشمل الشعر والنثر، فهو إذن ثابت من ثوابت التعبير اللغوي الذي يتجاوز الجملة. وفرضيتنا تسير في هذا الاتجاه: فهي تضع أن كل تعبير لغوي يفوق الجملة يكون محتويا على ضرب من ضروب التوازي، لا فرق بين شعر ونثر". ص 98-99

يعمل بعد ذلك على الكشف عن تحقق هذا المفهوم في قصيدة محددة هي "النبي المجهول"، فيثبتها كاملة في صدر التحليل، ويعدد أنواع التوازي التي تتسع له القصيدة ممثلا لكل منها بما يتلاءم معه من خلال القصيدة، ثم يعمل بعد ذلك على توسيع مجال هذا التحقق في قصائد أخرى من الديوان بكامله، فيقدم لنا في جداول حصيلة عمله الحفري، باعتماد أنواع التوازي وكيفيات تجليها المختلفة سواء من خلال القراءة الجزئية أو الكلية، أو اعتماد التحليل الأفقي أو العمودي. ليخلص من خلال التحليل إلى تأكيد فرضيته التي انطلق منها، وهي أن الشابي شاعر التوازي.

إن مفتاح لا يكتفي بالتحليل، وهو شامل، لأنه ينطلق من أصغر بنية: الصوت إلى أكبرها: الدلالة، غير تارك أي جزئية في النص بمنأى عن المعالجة الدقيقة والمتأنية، ولكنه يضمنه أيضا طرائق تفكيره في الموضوع ويبرز بين الفينة والأخرى المنهجية التي

يتبعها ليكون القارئ على بينة من أن عمله يسير وفق مبادئ محددة ومضبوطة. يقول موضحا هذه الطريقة في العمل: "بدأنا بالخصائص المهيمنة فيه. ومن بين هذه الخصائص خاصية التوازي. وقد سرنا في تشخيصها حسب منهاجية مرتضاة من قبل المنهاجية الظاهراتية التي ترى "الصعود من الظاهرة إلى قيود الدينامية التوليدية". ومن الفحص المرئي بالعين لتوليد شكل للعملية، ومن الدراسة المحلية أو الشاملة لتفرداته إلى الاجتهاد في الصعود إلى الدينامية التي تولده". (ص 125).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى المفهوم الثاني الذي يكمل التوازي، وهو مفهوم التماسك، لأن التحليل السابق كان يعمل من خلاله رصد ظاهرة التوازي عبر تحققاتها المختلفة، لذلك يأتي مفهوم التماسك لإقامة العلاقات المختلفة بين مختلف أنواع التوازي. فيرصده من خلال مفاهيم فرعية دالة عليه ومتصلة به، وهي: التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف.

أما في دراسته لمفهوم "التفاعل"، فيستثمر كل ما ورد في المفهومين السابقين لتحليل علاقة الشابي بالرومانسية، فيشكف عن تفاعل الشابي مع هذا المذهب، ويقف على مختلف تحققاته من خلال الذات، والعالم والوجود، باحثا عن الأبعاد المختلفة لهذا التفاعل.

إن محمد مفتاح في تحليله لخطاب الشابي الشعري يبين لنا بجلاء عطاءات المنطلقات العلمية في التحليل. فهو يؤطر المفاهيم التي يشتغل بها تأطيرا نظريا محددا، ويعمل على توسيعها وتمحيصها باستنطاق ما يقدمه له النص من إمكانات. لذلك فهو لا يدخل إلى النص مجهزا بتصور مسبق، كما نجد في الدراسة غير العلمية. إنه يولد ويستكشف ويوسع مجال الرؤية متتبعا في ذلك منهجية مضبوطة تسعى إلى الإحاطة بالتجربة في مختلف أبعادها وتجلياتها. ولكل متشكك في قيمة البحث العلمي حين يتم التصدي من خلاله إلى الشعر أن يعاين في الطريقة التي سلكها محمد مفتاح رؤية جديدة وعميقة لقصيدة الشابي. وأرى أن تطور الخطاب النقدي العربي المتصل بالشعر رهين الإمساك بالرؤية العلمية، لأنها هي التي تفتح لنا آفاقا جديدة لتجاوز ما تراكم من أدبيات تظل تدور في فلك الذاتية والانطباعية وتكرار المعلومات الجاهزة.

6. خلاصات:

من نقد الشعر إلى تحليل الخطاب الشعري، ننتقل في الزمن من أواخر القرن التاسع عشر إلى نهايات القرن العشرين. حقبتان تعكس كل منهما تصورا وفهما خاصا للأدب والدرس الأدبي. فإذا كان "نقد الشعر" ارتبط بالمنهج التاريخي ورديفه علم التحقيق، وكلاهما ساهم الاستشراق في الاشتغال بهما على أدبنا، فإن "تحليل الخطاب" اتصل باللسانيات وبالحقبة البنيوية. وإذا كان النقد اهتم أكثر بما هو خارج نصي (حياة الشاعر - ثقافته - عصره،) ليدخل من خلاله إلى القصيدة شارحا أبياتها، ملخصا موضوعاتها وقضاياها، منهيا نقده بفذلكات بلاغية حول أسلوب الشاعر ولغته وأوزان قصائده، فإن تحليل الخطاب انشغل أكثر بالخطاب من داخله، ومحاولا الكشف عن دلالاته انطلاقا مما تقدمه له القصيدة.

في تحليل الخطاب الشعري نجد بصفة عامة نزوعا كبيرا نحو العلمية، وهو ما يقتضيه تحليل الخطاب بصفة عامة. وإذا كان توفيق بكار، وهو يدرك جيدا خصوصيات الشعريات، وموضوعها (الشعرية)، فإنه اختار واعيا أن يكون ناقدا، وله الحق في اختياره، ولاسيما وهو يعي جيدا الأصول والفروع، والعلاقات بين العلم والنقد، فبنى نقده على خلفية علمية. أما محمد مفتاح فكان منسجما مع منطلقاته وتصوراته التي عبر عنها في مختلف مؤلفاته، فبنى دراسته على أرضية علمية، وقدم لنا دراسة حول التوازي، انطلاقا من نص الشابي. فكان بذلك مؤسسا لتوجه جديد في الدرس الأدبي عامة، وفي التحليل الشعري بصفة خاصة.

السؤال الذي نود أن نذيل به هذا الفصل، للإجابة عن السؤال الذي صدرناه بها هو: لماذا لم يتطور تحليل الخطاب الشعري عندنا بالقياس، نسبيا، إلى تحليل الخطاب السردي؟

وجوابا على السؤال، أؤكد أن هناك عوامل كثيرة ساهمت في ذلك، ولعل أبرزها يكمن:

أولا في كون تحليل الخطاب الشعري، حتى في أوربا، لم يعرف التطور الذي عرفه تحليل السرد. لكن هذا التفسير غير كاف، فالاجتهادات الشعرية الموجودة، بإمكانها

أن توجه إلى الكشف والتطوير. لكن ضعف المواكبة، والقصور عن تمثل تلك النظريات حال دون الاستفادة منها.

وثانيا، يكمن ذلك في كون المشتغلين بنقد الشعر، لم يتمثلوا البنيوية حق التمثل، فغاب عن مداركهم البعد العلمي لتحليل الخطاب الشعري، فظلوا يراوحون النقد، وإن كان الزعم على خلاف ذلك. وعندما نتابع الآن المؤلفات التي تتحدث عن الخطاب الشعري، نجدها أمشاجا من النظريات والتأويلات والانطباعات. ويبدو لي أن هذا هو الخلل الجوهري الذي أصاب العملية النقدية العربية، فحال ذلك دون ميلاد "العلوم الأدبية" في تراثنا الحديث.

أما ثالثة الأثافي، وهي ليست لتبرير الوضع، ولكن لتعميق الفهم بـ "الخلل الجوهري"، وتكمن في أن تحليل الخطاب الأدبي العربي، وهو ينبني على "أرضية لسانية"، لم يجد أمامه "لسانيات عربية" تمهد له السبيل وتيسر له المهاد للانطلاق. لقد قدمت اللسانيات "نموذجا" للتفكير في القضايا المتصلة بـ "اللغة" وطورت فهم المسائل اللغوية، فاستندت عليها "العلوم الأدبية" وسارت على منوالها، إلى أن استقلت بنفسها عنها. كما أن العديد من اللسانيين انتقلوا إلى أحد العلوم الأدبية وساهموا فيها بكفاءة واقتدار. بالنسبة إلينا ماهو وضع "اللسانيات" عندنا؟ وما هو وضع العلوم الإنسانية؟ هل على المشتغل بالأدب، باعتباره علما، أن ينوب عن غيره من المشتغلين بالعلوم القريبة في مجالات اللغة والإنسان والنفس، وهل يتأتى له ذلك.

إن الأمر يتعلق بسؤال "العلمية" في اشتغالنا الأكاديمي والجامعي، ولا يمكن لعلم أن يتطور دون أن يضطلع علم بدور الرائد؟ فهل على المشتغل بتحليل الشعر أو السرد أن ينتظر تبلور اللسانيات والاجتماعيات والإنسانيات وعلوم المعرفة، في ثقافتنا ليبدأ عمله؟ أم أن عليه أن يغامر باقتحام "المجال العلمي" وهو يشتغل بالأدب، عسى أن يكون العلم الرائد؟ مجرد سؤال للتفكير... لكن الأكيد هو أنه بدون انخراط الدرس الأدبي في مضمار "العلم" سنظل بعداء عن تحليل الخطاب وفهمه وتفسيره وتأويله.

الفَصْـلُ الثـَاني

قراءة التراث الأدبي:
التراث السردي نموذجا

"التراث لا يُنقل، لكنه يُستفتَح".

أندري مالرو 1935

تقديم:

لكل أمة من الأمم تراثها الخاص بها، وهي تعتز به وتنافح عنه. غير أننا لا نجد أمة من الأمم تهتم بتراثها أكثر من الأمة العربية - الإسلامية. لذلك نجد أحاديثها عنه لا تنتهي إلا لتستأنف من جديد. فما أكثر ما تحدثنا عن التراث، لكننا في المقابل قلما بحثنا فيه من زاوية تدفعنا إلى تجاوز الحديث عنه بكيفية تقطع مع ما مارسناه، في زمن سابق، إلا ظاهريا. ولهذا السبب نجدنا في كل حقبة كبرى نستعيد الحديث عنه بلغة جديدة ولكن بذهنية قديمة. فما هي العوامل التي تجعل حديثنا عنه مكرورا، ولا نتقدم كثيرا في تجاوز الرؤيات التي راكمناها؟

لا شك أن التراث العربي واسع ومتعدد بالقياس إلى تراث العديد من الأمم المعاصرة. فعمره ينيف عن ستة عشر قرنا. وعمر التراث الأندلسي وحده يتعدى ثمانية قرون. كما أن الفضاء الجغرافي الذي أنتج في نطاقه كان شاسعا وممتدا. لكن هذا المدى الزماني والامتداد المكاني ليسا مبررا للخوض فيه إلى ما لا نهاية بالكيفية نفسها. إن الخلل الجوهري يكمن في رأيي في أشكال القراءات التي اعتمدناها في تفاعلنا معه، وهذه القراءات المختلفة وليدة الذهنية التي نتصور بها هذا التراث. فلأي ضرورة نعود إلى قراءة التراث؟ ولأية غاية؟ إننا ما لم نجب عن هذين السؤالين بكيفية مغايرة لما مارسناه إلى الآن، سيظل السؤال مطروحا أبدا.

نرى من الضروري للجواب عن سؤال الضرورة والغاية، بالكيفية التي نقترح، أن نعود إلى جذور طرح قضية التراث العربي في الفكر العربي الحديث، لننتقل بعد ذلك إلى التراث الأدبي، ونمثل أخيرا بالتراث السردي، ونحاول من خلال هذا الرصد تتبع المراحل التي قطعتها قراءات التراث بوجه عام، غير مقيدين بالكشف عن طبيعة تلك القراءات فقط، ولكن سنعمل، من وراء ذلك، أيضا على اقتراح آفاق مغايرة لقراءات مستقبلية تسعى لتطوير فهمنا لهذا التراث من جهة، ولتحقيق تفاعل إيجابي معه، من جهة أخرى.

1. التراث العربي: القراءة والسياق.

1.1. العودة إلى التراث: الجذور والامتداد:

تحققت العودة إلى التراث العربي في العصر الحديث من خلال حقبتين كبيرتين: حقبة الاستعمار، من جهة، وحقبة ما بعد الاستعمار، من جهة ثانية. كانت البداية مع ما يعرف بعصر النهضة العربي الذي طرحت فيها مسألة الهوية العربية الإسلامية أمام الاستعمار. فكان الانكباب على التراث العربي تأكيدا لتلك الهوية ودفاعا عنها. وجاءت الحقبة الثانية بعد هزيمة حزيران لتناول التراث من زاوية مختلفة ساعية من وراء ذلك إلى تجديد النظر إليه بصورة مغايرة لما مورس في الحقبة الأولى.

1.2. الإعداد للقراءة: القراءة التاريخية:

تمتد الحقبة الأولى من عصر النهضة إلى أواخر الستينيات حيث تم ترهين التراث من خلال التحقيق والقراءة التاريخية. كانت هذه الحقبة استكشافية، من حيث الجوهر، وتسعى إلى تقديم التراث العربي الإسلامي دليلا على أن لنا تاريخا يجب الاعتزاز به، والتعرف عليه، وتقديمه بديلا عما يمكن أن يقدمه لنا الغرب الاستعماري. لقد جاءت هذه القراءة في سياق السؤال النهضوي الكبير: من نحن؟ ومن الآخر؟ ولماذا تقدم الغرب في الوقت الذي تأخر العرب والمسلمون؟

كان الرجوع إلى التراث، في هذه الحقبة، محاولة لتثبيت الهوية والاختلاف وإثبات الذات. ولما كانت وسائط التواصل قد تحققت في هذا الوقت مع دخول الطباعة وظهور الصحافة إلى الوطن العربي، كانت عملية طبع التراث العربي الإسلامي ونقله من المخطوط إلى المطبوع مكرسة لإعداده للقراءة بهدف إعادة الصلة به واستكشافه، على المستوى الداخلي، وتقديمه إلى الآخر، على المستوى الخارجي، دليلا على أننا أمة لها تاريخ ومجد، لأن الاستعمار كان يتذرع بتحضير المجتمعات المتخلفة.

من اللافت للانتباه، في هذه الحقبة، تأكيد كون الاستشراق لعب دورا كبيرا في هذه العملية "الإعداد للقراءة" لغايات تختلف عن تلك التي انتهجها العرب في اهتمامهم بتراثهم لأنها كانت تصب في مجرى أعم يتصل باستكشاف تراث مختلف

الأمم والشعوب غير الأوربية بهدف إبراز وتأكيد "مركزية الحضارة الغربية"، وقراءته في ضوء العلوم والمعارف التي تكونت لديه.

مكّن التلاقي، رغم التعارض، بين الرغبتين (العربية والغربية) في الإعداد للقراءة من العمل على نشر التراث العربي وطبع العديد من ذخائره، وجعلها متوفرة، عبر الطباعة، للتداول على نطاق واسع.

كان أهم إنجاز تحقق منذ هذه الحقبة هو تحديث أدوات قراءة التراث بظهور علم التحقيق الذي اتبع فيه الباحثون العرب المنهجية التي سار عليها الغربيون في قراءة تراثهم وتراث غيرهم من الأمم. فكانت المقارنة بين المخطوطات ووضع المناصّات التفسيرية والتعليقية عملية تتيح التواصل من جديد مع التراث بكيفية متقدمة على ما كان سائدا قبل هذه الحقبة. ونجم عن ذلك ظهور نصوص التراث العربي بشكل يؤهلها لأن يتفاعل معها القارئ العربي قراءة وفهما.

من نتائج طبع التراث وتحقيقه ونشره توفر ذخيرة نصية دفعت بالباحثين العرب إلى صياغة تاريخ له من لحظة تشكله إلى العصر الحديث. فظهرت مصنفات تعنى بتاريخ الأدب بمعناه العام، ونشطت المؤلفات التي تحاول رسم صورة عامة عن التاريخ الفكري والسياسي والأدبي. وكان العرب أيضا في عملية التأريخ هذه لتراثهم يسيرون على منهجية الغربيين في التاريخ، ويتأكد لنا ذلك بكون المستشرقين أيضا قد ساهموا بقسط وافر في هذا العمل.

كانت عملية التحقيق والتأريخ تتأسس على مناهج القراءة الفيولوجية في ضبط النصوص والمقارنة بينها، وعلى ما تحقق في الدراسات الاجتماعية التي تولدت من التطور الذي عرفه "علم الاجتماع" منذ القرن التاسع عشر في أوربا. إن مصنفات جورجي زيدان والرافعي وأحمد أمين والعقاد وطه حسين وسواهم تصب جميعا في هذا الاتجاه الذي كان يرمي إلى تقديم قراءة للتراث بصورة تجعله يتقدم إلينا متكاملا ومنسجما، ويدل على ما عرفته الأمة العربية والإسلامية من تميز وعطاء في سلم الحضارة الإنسانية.

كانت هذه الحقبة ذات طبيعة استكشافية وتكوينية، على مستوى قراءتها للتراث، من جهة. كما أنها، من جهة ثانية، كانت تتقصد إثبات الهوية الثقافية

والحضارية العربية وإبراز الدور الحضاري الذي لعبه العرب وأثره حتى في الغرب الذي يقدم نفسه اليوم متطورا عن العرب وغيرهم من الأمم.

1.3. إعادة القراءة: القراءة التأويلية:

بعد هزيمة 1967 ستظهر ملامح جديدة في قراءة التراث تتأسس على ما تراكم خلال الحقبة الأولى التي اعتبرناها محاولة لـ "الإعداد للقراءة" لأنها لعبت دورا كبيرا في ترهين جزء من التراث العربي، وتقديمه عبر تطوره في الزمن دليلا على الاختلاف وإثباتا للهوية الإسلامية التي يتميز بها التراث العربي عن نظيره الغربي.

تميزت مرحلة ما بعد الاستعمار بمحاولة بناء الدولة الوطنية. وكان للمد الثوري اليساري أثره في تغيير مجرى قراءة التراث العربي الإسلامي، فبدأت تظهر ملامح قراءات جديدة اتخذت شكل مشاريع لتقديم صورة مغايرة لما أنجز في المرحلة الأولى. يبدو ذلك في أعمال الطيب تيزيني[1] وحسين مروة[2] ومحمد عابد الجابري[3] وأدونيس[4].

حاولت هذه القراءة الجديدة إبراز أن التراث العربي ليس مثاليا كما صورته القراءة التاريخية، ولكنه ذو بعد مادي وعقلاني وحداثي. ويمكننا التفاعل معه في هذا العصر بجعله يلعب دورا في تعزيز المقاومة والنضال ضد الإمبريالية وامتداداتها في الوطن العربي. كانت القراءات في هذه المرحلة تستمد إطارها المنهجي والنظري من النظريات المادية والفلسفة الماركسية في قراءة التاريخ والمجتمع والفكر، بشكل أو بآخر، وكان هدفها المركزي يتمثل في الوقوف على الجوانب المعارضة في التراث العربي.

---

(1) تيزيني، طيب. **مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط**". دار دمشق، ط. الأولى، 1971.

(2) مروة، حسين. النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية. دار الفارابي، ط. الثانية، 2008.

(3) الجابري، محمد عابد. نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، ط. الأولى، 1980.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، بيروت، ط. السابعة 1994.

اعتبرنا هذه القراءة "إعادة" للقراءة لأنها كانت تحاول تقديم تأويل جديد للتراث العربي بالكشف عن جوانب لم يكن يعنى بها الباحثون في الحقبة السابقة. وفي هذا التأويل الجديد كانت تتم مقاربة التراث العربي من خلال محاولة سحب البساط من "التراثيين"، بغية الكشف عن جوانب أخرى في التراث تبرز صلته بالعصر، وأنه ليس في تعارض مع مختلف القيم السائدة فيه من عقلانية ونزعات مادية وحركات ثورية وحداثة.

من الإعداد للقراءة إلى إعادة القراءة ننتقل في الزمان من حقبة تسعى إلى تشكيل صورة عن التراث إلى محاولة تكوين صورة نقيض. وفي الحالتين معا، لم يكن يقرأ التراث إلا لضرورة حضارية، ولغاية فكرية: إثبات أن التراث يمكن أن نسترجعه للتصدي للآخر، سواء كان هذا الآخر هو الأجنبي، أو الآخر الذي يريد توظيفه للحيلولة دون التقدم. وفي الحالتين معا، كانت القراءة موجهة ومنتقاة لخدمة تصورات تتصل بالحقبة التاريخية التي أنجزت فيها تلك القراءات، وما صاحبها من تطورات تمس الكيان والواقع وتدعو إلى التفكير في المستقبل.

2. التراث الأدبي:

2.1. حقبتان:

لم تختلف القراءات الأدبية للتراث الأدبي عن نظيرتها التي مورست في جوانب أخرى منه. إنها تتصل جميعا بسياقات واحدة، وذهنية موحدة، رغم الخصوصيات التي يزخر بها التراث الأدبي. فتحقيق النصوص والمقاربة التاريخية مشتركة، كما أن الاستعانة بمناهج المستشرقين في تحليل النصوص الأدبية والتأريخ لها من منظور ينطلق من الفيلولوجيا أو بالاستفادة من العلوم الإنسانية، وخاصة الدراسات الاجتماعية هيمن في الحقبة الاستعمارية، بينما تم الاهتمام بالدراسات الاجتماعية في أبعادها اللانسونية والبنيوية التكوينية والنفسية، وخاصة مع الفرويدية، في الحقبة الثانية مع اهتمام أكثر بالأبعاد الإيديولوجية في قراءة التراث الأدبي. هذا الطابع العام المشترك في تناول التراث كما رصدناه في النقطة الأولى، تم على مستوى التراث الأدبي بكيفية مختلفة نسبيا تجعلنا نتجاوز التقسيم الذي قدمنا إلى تقسيم آخر بين حقبتين كبيرتين: ما قبل البنيوية وما بعدها.

2.2. حقبة ما قبل البنيوية:

داخل هذه الحقبة يمكننا التمييز بين حقبتين كبيرتين تطورت فيهما العلاقة مع التراث الأدبي من صنعة النص (من خلال التحقيق والتأريخ) إلى دراسته من الخارج.

1.2.2. صنعة النص: ونعني بها تحقيق النصوص الأدبية والتاريخ لها. ولقد استمرت هذه الحقبة تقريبا إلى أواخر الثمانينيات حيث تم تحقيق عدد لا يحصى من التراث الأدبي، سواء في جانبه الإبداعي والنقدي، كما أنجزت دراسات مونوغرافية لحقب معينة أو أقاليم خاصة أو لأدباء محددين. ولقد ساهمت هذه الحقبة في توفير جزء هام من التراث الأدبي باعتباره مادة قابلة لأن تكشف عن غنى التراث العربي وتنوع عصوره وحقبه وتجاربه.

2.2.2. الدراسات الخارجية: تمت العناية في هذه الحقبة، وقد جاءت متداخلة مع سابقتها وامتدادا وتطويرا لها، بتقديم قراءات للتراث الأدبي تمتح من المناهج التي كانت سائدة في هذه الحقبة التي جاء العديد منها محاولة لتجاوز ما كان سائدا في بداية القرن العشرين. وحين نعتبر هذه القراءات خارجية من المنظور البنيوي فلأنها كانت تهتم بشكل خاص بالمعلومات المتصلة بالأديب أو العصر الذي عاش فيه. كما أنها كانت تلجأ إلى التأويل حين توظف المنهج النفسي مثلا، ونجد مصداقا لذلك في تحليلات العقاد[1] والنويهي[2] لأبي نواس. ويمكن التأكيد على ذلك أيضا من خلال قراءة الطاهر لبيب[3] للغزل العذري باعتماد سوسيولوجيا الأدب. ومن المحاولات التي سعت إلى قراءة جديدة للتراث الأدبي العربي، من الزاوية التاريخية، يمكن أن نسوق دراسة أدونيس حول الثابت والمتحول، ولاسيما في القسمين الخاصين بالأصول وتأصيل الأصول، حيث عمل على تقديم قراءة تستند إلى تجاوز القراءة التاريخية التقليدية.

---

(1) العقاد، عبد محمود. أبو نواس، الحسن بن هانئ، دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.

(2) النويهي، محمد. نفسية أبى نواس، محمد النويهى. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.

(3) لبيب، الطاهر. سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجا، المنظمة العربية للترجمة – لبنان 2009.

2.3. حقبة البنيوية وما بعدها:

سمحت المرحلة البنيوية منذ أواخر السبعينيات في الوطن العربي، والتي تم فيها الانتباه إلى ضرورة معالجة الأدب من الداخل أن تطورت العلاقة مع التراث من منظور مختلف، فبات الاهتمام بالشكل من خلال الالتفات إلى الدراسات البلاغية العربية. وكان لتحقيق بعض النصوص البلاغية المغاربية لحازم القرطاجني[1] والسجلماسي[2] وابن البناء المراكشي[3] أثرها الكبير في إبراز خصوصية هذا التراث البلاغي التي لم يُنتبه إلى خصوبتها في المرحلة السابقة. وقدمت هذه النصوص على أنها تشكل انزياحا عن السائد، فتعاملت معها العديد من البحوث والكتب على أساس قيمتها التي يمكن أن تسهم في تجديد الدراسة الأدبية العربية، وأنها يمكن أن تكون بديلا عن البنيوية الغربية. يمكننا أن نشير هنا إلى بعض هذه الكتب مثل: الصورة الفنية لجابر عصفور[4]، وجدلية الخفاء والتجلي[5] لكمال أبو ديب. ويمكن اعتبار الكتاب الذي ترجم تحت عنوان "الشعرية العربية"[6] لجمال الدين بن الشيخ، وفي سيمياء الشعر القديم لمحمد مفتاح[7] محاولة مختلفة لقراءة الشعر العربي قراءة بنيوية وسيميائية.

وكان من بين آثار هذه القراءة، في علاقتها بالتراث الأدبي العربي، أن طرح السؤال: "هل عندنا نظرية نقدية عربية؟" وليس المقصود بذلك غير تقديم بديل للقراءات التي ظلت تمتح من النظريات الغربية.

---

(1) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط. 1981.

(2) السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع. تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط. الأولى، 1980.

(3) ابن البناء المراكشي، أبو أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي. الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق رضوان بنشقرون: دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط. 1، 1985.

(4) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار المعارف، القاهرة، ط. الأولى، 1980.

(5) أبو ديب، كمال. **جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت. ط2، 1981.**

(6) ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، الطبعة الفرنسية 1976، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996.

(7) مفتاح، محمد. في سيمياء الشعر القديم. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط. 1، 1984.

إن قراءة التراث الأدبي العربي من خلال الحقبتين الأولى والثانية، وإن اتخذ على مستوى المنهج، بعدين خارجي يهتم بمحتويات ومضامين التراث، من جهة، أو بنياته وأشكاله، من جهة ثانية، كانت تتم بناء على ضرورة الاستكشاف أو الكشف عن خصوصيته، التي تقدم لغاية مركزية هي غنى هذا التراث الأدبي في مقابل التراث الأدبي الغربي، من لدن ممثلي الحقبة الأولى، أو على الأقل لإثبات أن هذا التراث لا يقل أهمية عن صورة التراث الأدبي الغربي، وأنه غير مختلف عنه، كما كان يدعي المستشرقون وأتباعهم الذين كانوا يعتبرونه قاصرا عن استعياب العديد من الأجناس أو الأنواع التي يحفل بها التراث الغربي. وسيظهر لنا هذا واضحا مع التراث السردي العربي.

3. قراءة التراث السردي:

إن الاهتمام بالسرد العربي حديث جدا بالقياس إلى الفكر الأدبي العربي الشعري والنقدي البلاغي. لم يبدأ هذا الاهتمام، بشكل جدي، إلا مع الحقبة البنيوية، رغم أننا نجد اهتماما ببعض التحليات السردية العربية أحيانا، ولا سيما ما اتصل منها بالسرد ذي الأصول الشفاهية، قبل بروز البنيوية في الفكر الأدبي العربي.

جاء الالتفات إلى السرد العربي أولا رد فعل على الاتهامات التي كان يرددها الاستشراق عن الذهنية والخيال العربيين، وعن خلو التراث العربي من الملاحم والقصص والروايات. فكانت قراءات فاروق خورشيد، مثلا، "الرواية العربية في عصر التجميع"[(1)]، ومن يسير في فلكه، محاولة للرد على مختلف تلك الاتهامات، وكان تناول بعض النصوص السردية من التراث الشفاهي المدون مثل كتب الأخبار والسير الشعبية لإثبات توفر التراث العربي على ما في نظيره الغربي. لقد قدم السرد العربي، من خلال القراءات الأدبية ما قبل البنيوية باعتباره دليلا على غنى التراث العربي، وأنه لا يقل أهمية عن التراث الأوربي. جاءت قراءات هذه الحقبة دفعا لاتهامات ودفاعا عن التراث السردي العربي.

---

(1) خورشيد، فاروق. في الرواية العربية: عصر التجميع. دار الشروق، بيروت، ط. 2، 1975

في غياب تراث نقدي عربي يتصل بالسرد بشكل مباشر، كان لمنجزات التحليل السردي الغربي أثره في تطوير قراءة السرد العربي. لذلك سنجد المقاربات تتعدد بتعدد المناهج والتصورات السردية المعتمدة في تناول السرد الغربي. ولما كانت كل النظريات السردية الغربية التي اعتمد عليها الباحث العربي في قراءة السرد العربي قد تشكلت بدورها خلال الحقبة البنيوية كان انطلاقه من هذه النظريات خلفية لقراءة التراث السردي العربي.

إن أغلب الدراسات التي اهتمت بالسرد العربي نجدها اهتمت بصورة أساسية بالتراث بالسرد الشعبي، في المقام الأول، إلى جانب السرد المنتمي إلى الثقافة العالمة، في مستوى ثان. ويبدو ذلك بجلاء في كون المقامات والليالي حظيتا معا بدراسات كثيرة. كما أن الأخبار والحكايات ذات الطابع العجائبي استقطبت اهتمام الدارسين والباحثين. يمكن تقديم نماذج لذلك من خلال أعمال باحثين من أمثال: محمود طرشونة حول المهمشين والمقامات[1] وعبد الفتاح كيليطو حول المقامات[2] فدوى مالطي دو جلاس[3] عبد الله إبراهيم[4] محمد رجب النجار حول حكايات الشطار والعيارين والسير والملاحم[5] ونبيلة إبراهيم حول سيرة الأميرة ذات الهمة[6] ومحمد القاضي حول الخبر في الثقافة العربية[7].

---

(1) **Tarchuna, Mahmoud.Les Marginaux dans les Récits Picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis.** 1982.

(2) كيليطو، عبد الفتاح. المقامات: **السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبدالكبير الشرقاوي. دار** توبقال، الدار البيضاء، 2001

(3) دو جلاس، فدوى مالطي. بناء النص التراثي: دراسات في الأدب والتراجم. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. دت.

(4) إبراهيم، عبد الله. السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. الأولى، 1992.

(5) النجار، محمد رجب. التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات ذات السلاسل، ط. الأولى، 1995.

(6) إبراهيم، نبيلة. سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة. دار النهضة العربية، دت.

(7) القاضي، محمد. الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية. كلية الآداب منوبة (تونس)، ودار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط. الأولى، 1998

يجمع بين مختلف هذه الدراسات، على ما بينها من اختلافات، هاجس تناول السرد العربي من زاوية تراعي خصوصية السرد من جهة، ومقاربته بالاعتماد على الجوانب الشكلية والدلالية. لذلك نجدها تعتمد بصورة كبيرة على محاولة تحليل المتن السردي العربي بدون الهواجس التي كانت تتحكم في رؤية الذين اهتموا بالقصص العربي في المرحلة السابقة. كما أن قراءاتهم، وهي تستند إلى الأدبيات البنيوية في تحليل السرد، كانت تعنى عناية خاصة بالكشف عن التقنيات والإجراءات التي استعملها الراوي العربي في تقديم عوالمه الحكائية والسردية، مع طرح بعض القضايا التي تتصل تارة بالأنواع السردية، أو محاولة تقديم تاريخ للسرد العربي.

يمكن اعتبار القراءة العربية للتراث السردي منطلقا أساسيا للتعامل مع التراث العربي، ولاسيما في الحقبة البنيوية، من وجهة نظر مختلفة عما نجده في القراءات السابقة للتراث في مختلف تجلياته. لقد تجاوزت البعد الإيديولوجي الذي كان مهيمنا في الحقبة السابقة حيث كانت الرؤية المتحكمة في التعامل مع التراث ذات هواجس فكرية وسجالية بشكل أو بآخر، سواء كان هذا السجال يتخذ مظهرا برانيا مع الغرب، أو داخليا بين مختلف التصورات العربية المتناقضة والمتصارعة.

لكن عدم استثمار منجزات الحقبة البنيوية على أتم وجه، جعل تلك القراءات تقف عند حدود استكشاف التراث السردي العربي وتقديمه باعتباره تثمينا للجهود الروائية المعاصرة، أو استثمارا لإبراز تفاعل الروائي العربي مع تراثنا السردي. لذلك ما إن بدأ الحديث في مجالنا العربي عن نهاية البنيوية أو ما بعدها حتى عادت القراءات السردية، من جديد إلى الإيديولوجيا متخذة عناوين مثل النقد الثقافي أو ما بعد الاستعمار، ليفرغ بذلك التحليل السردي للتراث العربي من الأسئلة والقضايا التي كانت قد أثيرت خلال الحقبة البنيوية، وتصبح بذلك القراءات السردية نظير غيرها من القراءات العربية المتصلة بالأدب أو الفن أو الفكر عموما.

4. آفاق القراءة:

إن القراءات التي رصدناها، تطوريا، من خلال تفاعلها مع التراث العربي عموما، والأدبي خاصة، والسردي بكيفية أخص، تتراوح بين:

1. **القراءة التاريخية**: التي تحاول رصد التطور الذي عرفه التراث العربي في صيرورته التاريخية بهدف إبراز التواصل بين الماضي والحاضر، من جهة، أو بغية تثبيت كون التراث العربي يتضمن جوانب أخرى غير تلك التي وقفت عليها القراءة التاريخية في بدايتها، وأن تلك الجوانب لا تتعارض مع العصر وبعض القيم الإنسانية.
2. **القراءة الإيديولوجية**: تسعى هذه القراءة إلى الوقوف مع ما يتلاءم مع التصورات المعاصرة من جهة الاصطفاف السياسي، فتعمل على إبرازها مسقطة إياها على الماضي بهدف الكشف عن الظواهر المهمشة في التراث (الصعاليك – الحركات السرية والثورية،) وتقديمها باعتبارها التراث الأكثر أصالة وحيوية.

لا تختلف هاتان القراءتان من حيث الجوهر. فإذا كانت القراءة الأولى ترمي إلى تقديم الماضي بديلا عن الحاضر بهدف استرجاعه، والانطلاق منه للتلاؤم مع العصر، كانت الثانية تنطلق من الحاضر لتذهب إلى التراث لتعزيز مواقفها وتصوراتها للعالم والواقع. إنهما معا قراءتان تقومان على الإسقاط والانتقاء، لأن كلا منهما تختار من التراث ما يتلاءم مع رؤياتها ومواقفها.

3. **القراءة النقدية**: ونجد هذه القراءة بصورة خاصة في القراءات المتصلة بالأدب عموما والسرد خاصة. إنها بانطلاقها من المناهج النقدية الأدبية ظلت بشكل أو بآخر، وخاصة في الحقبة البنيوية تتعامل مع نصوص التراث، تعاملها مع أي نص أدبي، دون أن تتوفر على الهواجس النظرية والمنهجية التي تدفع في اتجاه تشكيل رؤية جديدة ومغايرة للتراث.

إن هذه القراءات الثلاث لا يمكنها إلا أن تجعلنا دائما نتحدث عن التراث، ونعود إليه كلما تطورت أدواتنا المنهجية أو اشتدت الهواجس الوجودية على إثر منعطفات تاريخية كبرى، ولا تتجدد لدينا سوى اللغة التي نتحدث بها عنه، أما الرؤية فتظل هي نفسها، وإن اتخذت مظاهر خارجية مختلفة.

إن التراث لا يسترجع ولكنه يستفتح أو يستغزى على حد تعبير أندري مالرو. وليس للاستفتاح من معنى غير البحث فيه بأسئلة عميقة تتعدى الظرف التاريخي الذي نعيش فيه وتوفير العدة النظرية والإجرائية الضرورية. ولا يمكن أن يتأتى ذلك إلا باعتماد النظرة العلمية التي تمكننا أولا من فهمه ثم العمل بعد ذلك على تفسيره وتأويله. لكن كل القراءات التي قمنا بها منذ عصر النهضة إلى الآن، وإن تعددت الاتجاهات والمقاربات فإنها لا تصب إلا في اتجاه التأويل بصورة أساسية ومهيمنة.

الفصل الثالث

دينامية النص، دينامية القراءة: (من خلال دينامية النص الروائي لأحمد اليابوري).

1. تقديم:

1.1 هناك إشكالية مزدوجة يمكن أن نؤطر من خلالها قراءتنا لـ "دينامية النص الروائي "لأحمد اليابوري[1]. تبرز هذه الإشكالية مما يلي:

1. يتعلق الجانب الأول منها بـ "وضعية الرواية"المغربية التي تثير الآن أسئلة شتى، سواء على صعيد التراكم الذي بدأت تحققه، أو على صعيد النوع، أو على صعيد وضعها الاعتباري من حيث القوة أو الضعف، وأثرها في القارئ المغربي خصوصا، وهناك آراء متضاربة في شأنها، وهي على وجه الإجمال تسلبها خصوصيتها وقيمتها، لأن مختلف القراءات تستند بوجه أو بآخر إلى جاهز ما تشكل من خلال الرواية العربية في المشرق العربي.
2. أما الجانب الثاني فيتصل بـ "وضعية النقد" المغربي، والنقد الروائي خصوصا. لقد نجح هذا النقد فعلا في اختراق الساحة النقدية العربية عموما، وقدمت من خلاله إسهامات كثيرة ومتنوعة وغنية. لكن هذا النقد ظلت تواجهه كذلك لعنات شتى، وينظر إليه في ضوء قيم لم تر فيه إلا الجانب المظلم أو السلبي: فهو تارة، لا يركز إلا على الأشكال، ولا يعنى إلا بالجانب النظري. وهو طورا، يغفل الجانب التطبيقي وحتى عندما يهتم بهذا المستوى الأخير فإنه يظل متقلصا جدا بالقياس إلى اهتمامه بالجانب النظري..

2.1 هذه الإشكالية المزدوجة أراها تمس واقع الإنتاج الأدبي والثقافي في المغرب بصفة عامة. ومحاولتنا تأطير هذه القراءة ضمنها تأخذ كامل أبعادها وتجلياتها من خلال كون:

أ. أحمد اليابوري يحتل موقعا مهما في الساحة الثقافية المغربية باعتباره أستاذا لأجيال عديدة من الدارسين والباحثين..

---

(1) أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1993.

ب. كون دراسته هذه حول الرواية المغربية تتميز بمواصفات عدة، نود الوقوف عندها ومساءلتها في ضوء الإشكالية التي ننطلق منها..

إننا نرمي من وراء ذلك إلى ترهين البحث والسؤال في وضعية الرواية المغربية، والنقد الروائي المغربي، وندعو إلى ممارسة ذلك باستمرار بغية التطوير والإغناء. وحين نعتمد هذه الإشكالية أساسا، فذلك ليقيننا أن كتاب "دينامية النص الروائي" يتأطر، بشكل أو بآخر، ضمنا حينا ومباشرة أحيانا أخرى، في نطاق هذه الإشكالية. إنه يسائل بصيغ متعددة عدة آراء، كما أنه بطريقة أو بأخرى يعبر عن خصوصيات للرواية المغربية ينكرها العديدون. وهو في كل هذه الحالات، يدفعنا دفعا إلى ضرورة تغيير النظر في الرواية المغربية، وإلى معاودة التفكير في مقترحات القراءة النقدية الجادة. يبدو لنا ذلك بشكل جلي في انطلاقه من مفهوم "الدينامية" الذي يمكن اعتباره المفهوم المركزي الذي يقترحه لاقتحام عوالم الرواية المغربية من جهة، ومن جهة أخرى، ليبين لنا من خلاله إمكانات واحتمالات النقد الروائي المغربي في تفاعلاته مع ما تقدمه الرواية المغربية. ويتجسد ذلك بشكل جلي من خلال عنوان كتابه هذا: دينامية النص الروائي.

2. بناء الكتاب:

1.2 يظهر لنا ذلك في كونه يزاوج في كتابه هذا بين النظرية والتطبيق، كما يمكن معاينة ذلك مما يلي:

- فهو في المقدمة يبين لنا الخلفية النظرية التي على قاعدتها يؤسس رؤيته وتصوره للرواية، لأننا فعلا أمام تصور محدد السمات والملامح. كما أنه بين ثنايا التحليل يوظف معطيات نظرية تتضافر مجتمعة لتشكل الإطار النظري الأساس.
- وهو في الجانب التطبيقي يتناول أحد عشر نصا روائيا مغربيا، ويركز من خلاله على البنيات المؤتلفة والمختلفة، التي تتجسد من خلال هذا المتن الروائي. إنه، علاوة على التحليل النصي الذي ينجزه على كل رواية على حدة، يعمد إلى المقارنة بين النصوص أحيانا، وكلما استدعى الأمر ذلك.

وفي النهاية يقدم قراءة تركيبية ينظم فيها كل ما تراكم لديه من خلال التحليل الجزئي الذي قام به على صعيد كل رواية، ليؤكد الترابط الحاصل بين مجموع النصوص، وعلى مستويات عديدة. وهو، سواء في الجانب النظري أو التطبيقي، يمارس بين عمل الأكاديمي ذي الخلفية النظرية العالمة والواسعة، والتي تتبدى لنا من خلال المرجعية التي يعود إليها من خلال أصولها التي لايهتم بها في أغلب الأحيان: كأن يعود إلى مؤلفات "برونتيير "مثلا، وسواها من المرجعيات المتصلة بنظرية الرواية، والتي تأسس كل التراث النقدي والعلمي على قاعدتها. إنه كما يمارس عمل الأكاديمي باقتدار، يزاول عمل الناقد، حيث تبرز وتتدخل أحاسيسه، وصلاته الذاتية التي يقيمها مع النص موضوع التحليل. هذه المزاوجة بين العمل الأكاديمي والنقدي أعطت لدراسته طابعها المتميز والخاص: فإلى جانب الصرامة العلمية التي تظهر لنا أحيانا من خلال استثمار وتوظيف بعض الأدوات أو المفاهيم، نجد الذوق الفني للباحث مقللا من غلواء الجانب النظري، محققا بذلك التوازن الصعب، والمعادلة شبه المستحيلة بين المنهجي والجمالي.

2.2 إن هناك عوامل عديدة ساهمت في إعطاء هذه الدراسة طابعها المميز، ولعل في ما سنقدمه يمكن العثور على بعض الأسباب التي جعلت الكتاب ينطبع بهذه السمات. أجمل هذه الأسباب في عنصرين اثنين:

- أولا: اختيار الباحث استراتيجية محددة في قراءته للمتن الروائي المغربي.
- ثانيا: اختياره التكامل المعرفي منطلقا للتعامل مع المتن نفسه بطريقة مختلفة عن "التكامل المنهجي" السائد.

فكيف يبرز هذان الاختياران في تجسيد هذه الخصوصية: خصوصية القراءة ومن خلالها خصوصية المتن؟؟.

3. ثلاثة مبادئ:

0.3 يمكن الجواب عن السؤال الذي طرحنا من خلال اعتماد ثلاثة مفاهيم مركزية، ظهر لي أنها أساس هذه الدراسة. هذه المفاهيم الثلاثة تتوارى وراء ثلاثة مبادئ، هي على النحو التالي:

- مبدأ الملاءمة.
- مبدأ الدينامية.
- مبدأ التنسيب، أو النسبية.

1.3 إن اعتماد مبدأ **الملاءمة** أساسا لاختيار المتن، دفع الباحث إلى الانطلاق من: "التركيز على صنف معين من العلاقات" (ص 14). وذلك بناء على أن المتن كيفما كان نوعه تحكمه مجموعة من العلاقات. يمكن لأي دارس أن يتعامل مع الرواية من زاوية محددة، وانطلاقا منها يتاح له إمكان تحديد ما ينظم مختلف مكونات العمل الروائي. ومبدأ الملاءمة كما يحدده اليابوري، يتحقق عبر التركيز على نوع معين من هذه العلاقات، على اعتبار أن "النظرية السيميائية" تعين عددا من المقولات التي تحيل على النص، والتي نجد من بينها مفهوم "الملاءمة"، حيث "يتم التركيز على صنف معين من العلاقات، مع استثناء العلاقات الأخرى.." (ص 14). ومعنى ذلك عدم الاهتمام بأنواع أخرى من العلاقات التي يمكن أن يتضمنها هذا المتن. إن مبدأ الملاءمة وفق هذا التحديد" يقتضي مقاربة العناصر النصية المطابقة للمشروع النظري للتحليل". (ص 15). هذا المبدأ يحدد استراتيجية محددة للتعريف أو لتحديد "الموضوع". وكل باحث لا بد له، وهو يشتغل على متن ما، أن يحدد موضوعه، وزاوية معينة للإطلال عليه، واستراتيجية خاصة لمعاينته ومعالجته.

لقد استعار الباحث مفهوم الملاءمة من التحليل السيميوطيقي، وهو يشتغل به في نطاق منفتح و"دينامي"، وذلك لأن الموضوع المتناول في الدراسة لم يتجسد انطلاقا من مشروع نظري أو علمي محدد السمات والملامح، ولكن انطلاقا من مقتضيات مطابقة من أطر نظرية مختلفة من جهة، ومن زوايا بعينها يقدمها المتن المتناول من جهة أخرى. وتظهر لنا هذه المسألة بجلاء من خلال تعدد المقاربات التي يعالج على أساسها مختلف النصوص الروائية المغربية. يكتب الباحث: "ولا يخفى أن هذا العمل استفاد من السيميائية، والسيميائية الدينامية، والسوسيونقد، والتحليل النصي في إطار لاشعور النص، ومن نظرية التلقي، وغيرها من المناهج التي تسعى إلى تأسيس مقاربة ملائمة للنصوص... في إطار التكامل المعرفي" (ص 6). إن اليابوري يستعمل كلماته بدقة متناهية، وهو يعرف جيدا ماذا يعني بـ "استفاد" لأننا فعلا لا

نجد تطبيقات لأدوات ولإجراءات نظرية مستقاة من صميم هذه النظرية أو تلك وهذه الطريقة في التعامل مع المناهج والنظريات تجعله يستقل بتوظيف خاص لبعض المفاهيم أو المصطلحات، كما نلمس ذلك الآن مع مفهوم الملاءمة.

يتحدد مبدأ الملاءمة أساسا على علاقة الذات الباحثة، بموضوع البحث، ويأخذ أشكالا متعددة تختلف باختلاف التصورات الإبستيمولوجية المنطلق منها. ولا يمكن اتخاذ الموقف المناسب منه، أي من هذا المبدأ كما يوظفه الباحث هنا، بدون النظر إليه من خلال المبدأ الذي يتحاور وإياه في تحديد طبيعة هذا العمل، وغايته وأبعاده. أقصد مبدأ الدينامية.

2.3. يترابط مفهوم الدينامية مع مفهوم الملاءمة. ويوضح الباحث ذلك بصدد مفهوم الدينامية: "يرتبط مفهوم الدينامية، بالحركة والتغير والمقصدية". (ص 11). وبانطلاقه من الأدبيات المتصلة بالتطور النظري والتفاعل بين النصوص، من خلال خلفيات ترتبط بالأشكال الأدبية والأجناس والتاريخ الأدبي، لينتهي إلى أن "الرواية عامة، وضمنها الرواية المغربية، أثناء تكونها وتطورها، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج إيديولوجي واستتيقي، وذلك ما جعلها مجالا للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدد خطوط الانفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشويش لفضائها غير المنضد والمنفتح باستمرار على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة" (ص 20).

إن الدينامية بهذه التحديدات، وهي تقوم على أساس الحركة والتغير، تشي بعدم الثبات، والانفتاح، والانفلات. لذلك كان مبدأ الملاءمة بدوره يقوم على مبدأ الدينامية: أي أن العلاقة بين الذات والموضوع هي علاقة مفتوحة ومنفتحة، ولا يمكن أن تتقيد برؤية محددة وصارمة وعلمية، أو لنقل "علموية". لذلك نجد هذا المبدأ (الدينامية) يزدوج بدوره إلى كونه من جهة أولى أساسا تصوريا ينطلق منه الدارس (وفق تحديده الخاص لمبدأ الملاءمة) في اختيار المتن، واختيار مقتضيات وصفه وتحليله. ويبرز لنا ذلك بوضوح في استفادته من السيميائيات الدينامية ومن غيرها من النظريات بشكل دينامي. وهو من جهة أخرى، موضوعا تتميز به الرواية. ونجد في مختلف تمفصلات التحليلات النصية التي ينجزها، إشارات إلى طبيعة هذه الدينامية

النصية، وخصوصا في الفصل المعنون بـ "التباس العلامات" (ص 99)، حيث نعاين إشارات كثيرة ترد وتميز النص الروائي لأنه يعرف دينامية ما على صعيد الكتابة الروائية التي يسجلها بصدد "عين الفرس"، حيث تقوم الكتابة عند شغموم "على تقويض الكتابة التقليدية، وتأسيس مسارات جديدة، لكتابة روائية ترتكز على الدينامية كمظهر من مظاهر التحديث...س (ص 117). أو كما يقول بصدد رواية "المباءة" وهو يتحدث عن شخصية قاسم، وخروجه من الإطار البيوغرافي "ليصبح علامة نصية منتجة لعلامات في إطار دينامية اللغة...س (ص 128)...

هذه الدينامية ليست فقط صفة لمتن قيد التحليل، ولكنها أساس لتصور نظري ينطلق منه الباحث، ويمكن أن نتلمس بعض مقوماته من خلال قراءتنا لدراسته هاته في ضوء العنوان، ونذهب إلى حد القول: "لقراءة رواية دينامية لابد من قراءة دينامية".. وبذلك يمكننا فهم المبادئ الثلاثة التي جعلناها مدار قراءتنا لكتابه هذا.

لكننا عندما نذهب إلى التركيب الذي تذيل به الدراسة، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الخلاصات التي انتهى إليها الباحث بناء على مقتضيات التحليل. وتبعا لذلك يسجل الباحث شبكات من البنيات المؤتلفة التي تحكم النصوص: الحلم، اللغة، الطابع السير-ذاتي، البعد السيري، إلى جانب مجموعة من الائتلافات. وهنا يحق لنا أن نتساءل عن المعنى الذي يتخذه مفهوم الدينامية؟ ألا يشي منذ الانطلاق، بأن النص وهو متغير أبدا ومنفلت من أي تقييد أو تصنيف، أن ذلك من خصائصه البنيوية؟ وأن من المميزات البنيوية للرواية أيضا هو أن تكون لها قواعدها وأصولها الثابتة؟ وأن ما هو متحول فيها يقوم على أساس قاعدة الثبات؟ ورغم وجود اختراقات وتجاوزات فإنها تظل جميعا من صميم العمل الروائي. وتعمل الدراسة النقدية الجادة على الكشف عن مختلف ما تتسم به هذه البنيات وما تعرفه من ائتلاف واختلاف. لقد نجح الباحث فعلا في الوصول إلى مجموعة من الخلاصات المبينة للطوابع المهيمنة والمشتركة التي يتميز بها المتن الروائي المختار للدراسة، سواء من خلال التحليل الجزئي أو الكلي. ويمكننا أن نستنتج أن الباحث يجعل هذه الدينامية مفتوحة إلى ما لا نهاية له، أو يدفعنا إلى اعتبارها تلوينا، أو تنويعا على بنيات أصلية ثابتة. وبذلك تغدو الدينامية ذات صلة وطيدة بالمظهر التطوري للنص: أي الطابع

الذي يمكن أن يتخذه في صيرورته التاريخية. وبناء على هذا تتم التنويعات على أصل له ثوابته وأصوله. هنا وجوابا على السؤال الذي طرحنا، نرى أن الباحث انتبه إلى الطابع العام الذي يسم المتن الذي اشتغل به، فوظف مفهوما آخر يقاسم المفهومين الآخرين المكانة: أقصد مفهوم "النسبية" أو "التنسيب"..

3.3 يبين لنا مفهوم النسبية أن هناك انعداما للثبات، وأن هناك نسبية، سواء تعلق الأمر بالانفتاح أو بالانغلاق. وأن إمكانية البحث، انطلاقا من ملاءمة علمية، واردة تماما. ولكن إذا لم يبن هذا البحث على أسس دقيقة كالتي انتهجها الباحث، فإن الدينامية تصبح إطارا ضيقا، ومنغلقا على ذاته. لذلك يمكننا نعت الدينامية التي تصورها الباحث واشتغل بها في دراسته هاته بأنها "دينامية تفاعلية". فهي بقدر ما هي قابلة لأن تنفتح، وتنفلت من أي تقييد، تظل في نطاق البعد التفاعلي الذي يسمها، قابلة لأن تتجاذبها مراكز لها أصولها وثوابتها في مختلف البنيات التي يستوعبها النص الروائي، سواء اتصلت بالأبعاد الاجتماعية المعبر عنها في عالم الرواية، أو كانت من صميم البنيات الفنية الموظفة في التجربة الروائية. ولعل تحليلا جزئيا للعديد من البنيات الائتلافية والاختلافية داخل المتن الروائي المغربي أو العربي كفيل بتأكيد هذه الخلاصة، وتعميق كامل أبعادها. إن المفاهيم الثلاثة في ترابطها، رغم الاختلاف الذي يمكن أن يطبعها بالنظر إليها مستقلة عن بعضها البعض، وطريقة التوليف التي منحها الباحث إياها، جعلها تتضافر مجتمعة لتشكيل الإطار المناسب لقراءة المتن الروائي المغربي قراءة منتجة وخلاقة. ويمكن تبين ذلك بجلاء من خلال الوقوف عند الطريق التي سلكها الباحث في مقاربة الرواية المغربية وهو ينظر إليها من خلال كل رواية، أو في الصيرورة التي أعطاها إياها.

4. الجنسي والتاريخي:

1.4 قراءة عمودية: تهتم القراءة العمودية بعملية النوع الروائي الذي يبرز لنا من خلال القراءة النصية التي تتم على صعيد كل رواية على حدة. ويتم التركيز في هذا المستوى من التحليل على الخصوصية الذاتية لكل رواية: حيث يعمل الباحث على الوقوف على ما يميز تجربة ما في ذاتها من جهة، ومن جهة ثانية ينظر في

تفاعلاتها مع نصوص أخرى تشترك معها وتأتلف في عدد من الخاصيات. ويتجلى لنا هذا بوضوح في بناء الدراسة الذي يكشف عما يميز المتن الروائي وينظمه على النحو التالي:

ينقسم البحث إلى أربعة أقسام. يرتبط الأول منها بـ "التكون النصي" ويتضمن روايتي "الزاوية "و"المعلم علي". أما الثاني فيسمه بـ "المرجعي والإستطيقي"، ويؤطر ضمنه روايتي "الغربة" و"لعبة النسيان". ويتسع القسم الثالث لثلاث روايات هي: "المرأة والوردة" و"بدر زمانه "و"اشتباكات"، وينظمها جميعا "لاشعور النص". وفي "التباس العلامات "نجد أربع روايات هي على التوالي: "الجنازة" و"عين الفرس" و"أحلام بقرة" و"المباءة". إن رواية "المعلم علي "مثلا يحللها في ذاتها، من جهة، وينظر من جهة ثانية في تفاعلها مع "الزاوية"، فيدرجهما معا في نطاق "التكون النصي"، وهكذا دواليك..

2.4 قراءة أفقية: إن كل رواية تدرس مستقلة عن الأخرى ظاهريا فقط، لأننا نعاين كونها، في الوقت نفسه، تدرس وفق شبكة من العلاقات تصلها ببعض الروايات، وتفصلها عن البعض الآخر. ووفق هذا المنظور يكتسب النص - أي نص - بعده الخاص والمميز، ولكن في نطاق علاقاته بباقي النصوص. الشيء الذي يقضي بوجود تفاعلات كلية بين النصوص. وهذه التفاعلات الكلية هي التي تحدد "دينامية النص الروائي" التي بقدر ما تتجسد جزئيا (عموديا) تتحقق كليا (أفقيا) أو تطوريا. ويتضح لنا ذلك ببساطة من خلال ترتيب الأقسام: فمن "التكون" إلى "التباس العلامات" نحن أمام صيرورة تتجسد لنا الدينامية عبرها بجلاء. ويتعمق لدينا ذلك بالنظر إلى "التركيب النهائي" الذي ينظم التجربة الروائية المغربية بكاملها ويحدد نقط الائتلاف فيها والاختلاف.

3.4 فهل يمكن أن ننتهي إلى أن هذا التطور ذو بعد زمني (تاريخي)، ننتقل فيه من روايات كتبت في فترات سابقة، (الزاوية - المعلم علي) إلى روايات جديدة (أحلام بقرة - المباءة)؟ أم أنه ذو بعد بنيوي يتصل بالكتابة الروائية وخصائصها المتصلة بالتجربة في ذاتها؟ ما يدفعنا إلى طرح هذا السؤال، يكمن في أننا عندما ننظر في "المرجعي والإستطيقي" من خلال الروايتين المقاربتين، نتساءل هل يتجليان فقط

من خلالهما أم يمكن أن يظهرا من خلال روايات أخرى، بعضها مؤطر ضمن "لاشعور النص"، أو "التباس العلامات"؟ أم أن الزاوية التي تمت على أساسها رؤية المتن هي التي أعطت مبدأ الملاءمة هذا الطابع، وجعلت الباحث يميل إلى هذا النوع من التصنيف والترتيب؟

إننا في القراءتين العمودية والأفقية لا نجد أنفسنا أمام إشكالات تتصل بشكل نظري مسبق أو بتصور محدد للأشكال والأجناس الأدبية، أو بتاريخ ما للأشكال. لذلك نجد مثلا في المقدمة محاولة لاستبعاد أن تكون هناك خلفية نظرية محددة لمسألة الجنس، وترك المجال مفتوحا للتحليل النصي. إن التحليل المعتمد هو الذي قاد الباحث إلى الانطلاق من التحليل الجزئي والكلي للوقوف على ما يتميز به النص في ذاته، وفي علاقاته بغير من النصوص، ومن خلال ذلك كانت تطرح قضايا الجنس والتطور، فتعامل الباحث معها من منظور دينامي خاص لايرتهن إلى جاهز التصورات أو الأدبيات.

4.4 هذا المنظور بني على أساس مبدأ الملاءمة، وعلى أساس الدينامية، وكلاهما مرتبط بمفهوم التنسيب. وحين تتحقق هذه المبادئ من خلال الدراسة تقدم لنا قراءة مفتوحة على مختلف مشاكل الرواية المطروحة، سواء كانت مغربية أو عربية. إنها مشاكل الجنسية والتاريخية وما يدور في فلكهما من قضايا ما نزال بعداء عن تناول العديد من إشكالاتهما ومشاكلهما. وفي اقتحام اليابوري لهذا النوع من القضايا في دراسته هاته، تدشين لطريقة في التحليل تتطلب من الباحثين الدخول فيها وخوض غمارها. إنها مغامرة البنيوي والتاريخي، الوصفي والتأويلي.

لقد انطلق الباحث من قراءة جزئية للنصوص ولكنها موجهة من خلال قراءة كلية تراهن على مختلف البنيات المؤتلفة والمختلفة. وفي هذا النطاق يحق لنا التساؤل عن الصيرورة بناء على موقع "التباس العلامات "في الترتيب، هل هو آخر السلسلة في التطور الذي عرفته الرواية المغربية؟ أم أن كل شبكة من تلك التي وقف عندها في التحليل الذي كان دقيقا وموفقا، قابلة لأن تحتوي شبكات أخرى، وتتحاور معها أيضا؟ بمعنى أن إمكانية التصنيف انطلاقا من تصور نظري ما، يمكن أن يجعلنا فعلا أمام تاريخ للأشكال، ولكن بالنظر إلى هذا التطور على أنه لا يتم دائما في نطاق

التاريخ: إنه مظهر للثبات وللتحول في الوقت نفسه. وهنا يمكن أن نعثر على ما أسميته "الدينامية التفاعلية" التي هي بقدر ما تنبني على أساس التحول، تظل مشدودة إلى العناصر البنيوية التي تظل حاضرة بشكل أو بآخر، أو تظل تطفو على سطح أي تجربة نصية للأبعاد التي يتضمنها أي نص كيفما كان نوعه أو جنسه. إننا عندما نتناول البعد السير ذاتي أو التاريخي في تجربة "الزاوية" سنجد البعدين معا يتمظهران في نصوص تظهر في حقبة لاحقة (التسعينيات). وتمييز النصوص بحسب مثل هذه الأبعاد لا يمكن أن يمدنا بمقومات التحليل الجنسي أو التاريخي. صحيح تتجاوز بعض الأشكال غيرها، لكنها أيضا قابلة لأن تتجاور وتتعايش زمنيا. بل وأن تتسرب بعض البنيات من النص الروائي المتجاوز إلى النص الذي أتى ليخرق بعض القواعد ويؤسس تجربة جديدة. إنه فعلا وضع ملتبس حين يتعلق الأمر بجوهر القضايا التي يطرحها النص في تكونه وتطوره وصيرورته.

لقد نجح الباحث في ملامسة جوهر هذه الإشكالات من منظور دينامي، ومنفتح، وقدم لنا فعلا قراءة متميزة وذكية، بقدر ماقاربت خصوصيات التجربة الروائية المغربية، فتحت إمكانات غنية للدرس الأدبي لمعانقة إشكالات مهمة ماتزال بحاجة إلى الطرح والبحث والإغناء. إنه مارس فعلا تحليل النص، وحاول طرح قضايا تتصل بالجنس الأدبي، وأخرى تتعلق بالتاريخ، ويبدو لي أن الاهتمام بها والوعي بها ضمن إشكالية الثقافة المغربية المعاصرة في مختلف جوانبها له ما يبرره لجعل قراءتنا ذات أبعاد ترتبط بالثقافة بصفة عامة، وتسعى إلى تطويرها، من منظور يخدم التجربة الروائيةا لمغربية والعربية على السواء، ومن جهة ثانية، يطور أسئلتنا ووعينا النقدي الروائي بها وبغيرها من القضايا التي تتصل بها...

الفصل الرابع

مفهوم النص واستراتيجية القراءة عند محمد مفتاح

1. تقديم:

1.1. محمد مفتاح: خارج السرب:

عمل محمد مفتاح منذ كتابه الأول "في سيمياء الشعر القديم"[1] وحتى آخر كتاب صدر له، على إقامة جسور متينة بين الثقافتين العربية والغربية. ولقد أدى ذلك إلى حضور وعي نقدي مغاير لما هو موجود لدى العديد من النقاد العرب المعاصرين. يتمثل هذا الوعي، بصورة جلية، في فهم مختلف لطبيعة المثاقفة ووظيفة التفاعل الثقافي، وفي ترجمة ذاك الوعي، على مستوى تشكيل تصورات نظرية وممارسات تطبيقية ملائمة، وهو يشتغل بالعديد من التجليات النصية العربية والمغربية قديمها وحديثها.

يبدو لنا ذلك بجلاء مما يلي:

أ. إنه على خلاف العديد من المثقفين والمفكرين والنقاد العرب المحدثين ذو اطلاع واسع، وله دراية عميقة بالثقافة العربية نصوصا وعلوما. لقد أحاط بعلوم الآلة العربية (النحو - البلاغة - المنطق - علم الأصول،)، كما ألم بجماع العلوم والتيارات الفكرية والمذهبية (فلسفة - تصوف - علوم القرآن والحديث - فقه - تاريخ - نقد،)، وفي الفترة الأخيرة بدأ يهتم بالموسيقى العربية. واطلع على النصوص في مختلف تجلياتها شعرا ونثرا، في مشرق الوطن العربي ومغربه، قديما وحديثا. وأعانه تخصصه في الأدب الأندلسي والمغربي وممارسته علم التحقيق[2] على الاحتكاك الدقيق والمباشر بالنص العربي القديم فأفاده ذلك في تمثل خصوصياته وإدراك أسراره.

(1) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982

(2) محمد مفتاح، ديوان لسان الدين الخطيب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984

ب. كما أنه على خلاف العديد من المثقفين ذوي التكوين العربي فقط، وحتى ممن يمتلكون لغات أجنبية أخرى، ملم بالثقافة الفرنسية والإنجليزية. ولقد مكنته هاتان اللغتان من الاطلاع، ليس فقط على ما ينشر فيهما، بل إن اتساع أفقه المعرفي جعله، من خلالهما يتطلع إلى ما يترجم إليهما، وخاصة الفكر الألماني، علاوة على اهتمامه المبكر بما ينشر في العالم الأنجلو أمريكي، بعد أن تبين له ثراء وخصوبة ما ينتج من علوم ومعارف في الحقل الأمريكي.

يبدو لنا كل ذلك بجلاء في مختلف كتاباته وأعماله المنشورة التي تبرز لنا غنى مرجعيته الأجنبية التي تتعدى العلوم الأدبية إلى العلوم الحقة (الرياضيات – البيولوجيا،) مرورا بالفلسفة والعلوم الإنسانية في تجددها وهي تنفتح على علوم الذهن والدماغ والذكاء الاصطناعي والعلوم المعرفية.

يتحقق هذا الغنى المرجعي، من خلال تعامله مع الثقافتين القديمة والجديدة، واجتهاداته المتواصلة التي لا تقف عند تملك المعرفة ولكن تتجاوزها إلى الإبداع والإثراء من خلال ما يلي:

أ. الصرامة العلمية.

ب. الحساسية المفهومية.

إن هذين العنصرين يسمان كل إنجازاته التي لا تتقدم إلينا، على غرار ما هو سائد، على شكل إنشاءات تحتفي باللغة الجميلة والعبارات الطنانة الفارغة، والتي تسجل الأفكار الجاهزة والمسبقة، وتسعى من وراء ذلك إلى الإفحام. إنه يخاطب العقل ويعمل على تحفيزه بقصد إعمال النظر العلمي والمنهجي في الظواهر والقضايا من وجهة نظر تعتمد التجدد المتواصل والبحث المتأني. لذلك تنغلق هذه الكتابات على القارئ المستعجل والمتعود على قراءة الأعمال السريعة والبسيطة.

كل هذه السمات، وغيرها مما لا يتسع المجال للتفصيل فيه، جعل محمد مفتاح يغرد خارج السرب، وينحت لاسمه موقعا متميزا في مجال الدراسات الأدبية والفكرية والثقافية العربية المعاصرة. لذلك كلما صدر له كتاب جديد نجد فيه صدى لاتساع رؤيته ومداركه ومواكبته الدائبة لجديد النظريات والمعارف، فلا نجد التكرار والدوران في

القضايا نفسها. وحتى إذا كانت إحدى هذه القضايا قد عولجت في أثر سابق، فإننا في الكتاب الجديد نجده يتناولها من منظور جديد وتصور أكثر عمقا وتطورا.

2.1. محمد مفتاح المستقبلي:

إذا كنا نتحدث عن محمد مفتاح هذا الحديث، ونحن نعي جيدا أننا لم نذكر من منجزات الرجل إلا النزر القليل، ماذا يمكننا أن نقول إزاء ما يروج حاليا عن النقد العربي الجديد، والذي يمكن اعتبار محمد مفتاح من أهم علاماته، من آراء، وأنه انتهى إلى الطريق المسدود. وأن حقبة انتهت، وعلينا التفكير في حقبة أخرى، أسماها البعض النقد الثقافي، والبعض الآخر، يقول بضرورة تجاوز الحقبة دون أن يعرف عن أي حقبة أخرى يتحدث.

إننا نتساءل، ونحن في كتابينا الأخيرين نروم التأسيس لمفهوم "النص المترابط" في الفضاء العربي مؤكدين أن هذا النص الجديد "رهان" الإبداع الإنساني والعربي القادم: ماذا يبقى من كل المجهود الذي راكمه محمد مفتاح منذ الثمانينيات (فترة تحول النقد العربي المعاصر) إلى الآن؟ هل علينا نسيان كل ما كتبه على اعتبار أنه وليد حقبة (دشنت مع البنيوية)، ونقول عنه إنه رهين زمانه، ولقد ساهم فيه، باقتدار، ولكنه انتهى إلى "التاريخ"، شأنه في ذلك شأن كل الذين انخرطوا، إلى جانبه، في هذه الحقبة المنتهية؟ هذا هو لسان الحال الثقافي العربي، القائم على الانقطاع لا الاتصال (انظر تقييمنا للنقد العربي للعاصر في الحوار النقدي مع فيصل دراج)[1].

أختلف مع هذا التصور السائد، والذي بدأ يجد حاملوه ضالتهم حاليا في عطاءات إدوارد سعيد منتهبين منها الشواهد، تجاوزا للبنيوية وما بعدها؟ وبحثا عن، وتأكيدا لـ "نقد ثقافي" مزعوم يقدم بديلا عن النقد الأدبي، ليس فقط لأنني انخرطت، إلى جانب أستاذي محمد مفتاح، في الحقبة الجديدة التي عرفها النقد العربي منذ الثمانينيات، بوعي مخالف للتصورات التي اشتغل بها النقد العربي، لا لأني أومن

(1) سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، 2002.

بالاتصال بدل الانقطاع فقط، ولكني لأني عندما كنت أشتغل بالبنيوية في دراساتي السردية، كنت أعمل من أجل تأسيس ممارسة علمية قابلة للتطور المتواصل. هذه الممارسة العلمية التي كنت أؤطرها في دائرة "السرديات" لم تكن بالنسبة إلي، نتائج إنجازات غربية علينا الاستفادة منها لحل بعض معضلات النص العربي، وعندما ننتهي منها نلفظها، ونبحث عن غيرها. ولذلك أكدت في كتابي الثاني (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية) أن هذا الكتاب، وإن كان يبحث عن نمط نصي جديد "النص المترابط" هو امتداد لكل كتاباتي منذ القراءة والتجربة (1985).

لم يهتم محمد مفتاح بالنص المترابط الذي لا يمكن تحققه إلا بواسطة الحاسوب، إنتاجا وتلقيا، لاعتبارات خاصة، لعل أبرزها يكمن في اهتمامه بالنص المكتوب ومختلف أبعاده. ولكن كل إنجازاته، لأنها أصيلة وعميقة، لا يمكننا تجاوزها ونحن نفكر في النص المترابط. وعندما أعود الآن إلى كل الكتابات النقدية العربية التي تشكلت خلال الحقبة البنيوية، وبدون استثناء، وأنا أفكر في "النص المترابط" لا أجد - وأنا لا أبالغ - أمامي غير كتابات محمد مفتاح. قد يفسر بعض القراء العرب، وحتى المغاربة، هذا بأنه تحيز إقليمي أو حتى قبلي (بالمناسبة محمد مفتاح بالنسبة إلي ليس فقط مغربيا، بل إن الدوار الذي ترعرع فيه هو نفسه الذي عاش فيه أبواي، وعندما سألت أخوالي في البادية عنه قالوا لي بأنهم يعرفون أباه جيدا، وأنه كان يتردد في طفولته على أقاربه في قبيلتنا).

لذلك، وبهدف محاولة الإمساك بهذا المسار في تطوره وغناه وتعدده، ارتأينا، من منظور مستقبلي، لأننا نؤمن باستمرار الفكر الحقيقي أن نتوقف عند فهمه للنص وتطور رؤيته إليه، باعتباره "بؤرة" انشغاله واشتغاله، متسائلين عما يمكن أن تقدمه لنا اجتهاداته حول "مفهوم النص" من إضاءات وتنويرات بقصد استثمارها، بشكل إيجابي، ونحن نفكر في "النص المترابط". وبذلك نعطي لأعماله قيمتها الحقيقية، ونبين للذين يتفاعلون مع روافد الثقافة الغربية بكيفية سطحية وساذجة، أن الفكر النقدي الذي يتأسس على وعي معرفي ورؤية إبستيمولوجية دقيقة، لا يمكنه إلا أن يصب في مسار التحول ويسهم في المستقبل لأنه وليد الفكر العلمي الذي يمتد عبر التحول والتطور. أما الذين، يقتنعون من تلقاء أنفسهم بارتداء ملابس حقبة معينة،

ويخلعونها للباس أخرى في حقبة تالية، فهم يؤكدون أن أفكارهم السابقة، إذا كانت عندهم أفكار فعلا، قد بليت ولم تعد صالحة لشيء. أما الزبد فيذهب جفاء.

نتساءل، علاوة على ما طرحناه أعلاه، عن الأسباب التي أعطت لأعمال محمد مفتاح، عما عداها، هذه الخصوصية التي تجعلها تستمر في المستقبل، وتمكن الباحثين من الانفتاح على الاجتهادات اللاحقة، وخاصة ما اتصل منها بمفهوم "النص المترابط"، باعتباره "نص" القرن الواحد والعشرين؟

جوابا على هذا السؤال، نرى أن السبب الجوهري، يكمن في الخلفية المعرفية التي ينطلق منها الرجل، سواء على مستوى الفهم أو التفسير.

2. الخلفية المعرفية والتطور المعرفي:

1.2. **الأصول**: يبين لنا المسار الذي اختطه محمد مفتاح لنفسه منذ بدايات انشغاله الثقافي أنه ظل يتطور باطراد. لقد جمع إلى جانب الثقافة العربية التقليدية التي كانت سائدة في النظام القديم، الثقافة الغربية في مختلف تجلياتها. ولقد مكنه نمط التكوين الكلاسيكي الذي أطر في نطاقه الذهاب مباشرة إلى الأصول أو الأسس الأولى التي بنيت عليها كل التطورات اللاحقة. ولقد أتاح له هذا فرصة الاحتكاك بالمصادر الأمهات، سواء في الثقافة العربية أو الغربية. فكون بذلك رصيدا سهل عليه إمكانية التعامل مع كل الأدبيات اللاحقة. ويبدو لنا ذلك بجلاء في اطلاعه الواسع على البلاغة العربية والتراث اليوناني الفلسفي والجمالي، واستثماره لهما في مختلف أعماله.

2.2. **تعدد المقاربات**: غير أن هذا التكوين الأصيل لم يحل بينه وبين الانقطاع عن روافد الثقافة الحديثة والمعاصرة، كما كان الأمر لدى فئات عديدة من الباحثين الذين ظلوا حبيسي التقليد. إنه كان ينفتح أبدا على كل المنجزات الثقافية، ويتتبع دائما جديد النظريات والمقاربات. ورغم كونه من أوائل الباحثين العرب الذين فتحوا أعينهم على السيميائيات فإنه لم ينغلق على ما حققته من أعمال وراكمته من خبرات، وعمل باستمرار على الانتقال بين المقاربات بحثا عما يمكن أن يمده بما يساعده على معالجة القضايا التي يفكر بها. ويبدو لنا ذلك بوضوح في العناوين

الفرعية لكتبه: ونضرب لذلك مثالا من كتابه "التشابه والاختلاف" الذي يرمي إلى تبني "منهاجية شمولية"[1]، وكتابه "مشكاة المفاهيم" هو حول "النقد المعرفي والمثاقفة"[2]، أو كتابه "المفاهيم معالم" الذي ينحو "نحو تأويل واقعي"[3].

3.2. التجدد المتواصل: إن تعدد المقاربات التي كان يأخذ بها، عن وعي وسبق إصرار جعله يواكب باطراد جديد المعارف والاختصاصات والاجتهادات، فكانت مرجعيته تقدم لنا دائما أعمالا جديدة تحمل في طياتها رؤيات وتصورات جديدة. ولقد مكنه هذا التجدد المتواصل من إعادة النظر دائما في اجتهاداته تطويرا وتحديثا. ولهذا الاعتبار، نجد كل كتاب من كتبه يحمل نفسا جديدا وإدراكا متقدما لما كان عليه الأمر في أعمال سابقة.

لقد ساهم غنى وتعدد وتجدد خلفيته المعرفية باستمرار في تطوير المباحث التي كان ينشغل بها، وجعل، بالتالي، أعماله غير قابلة للتأطير في خانة محددة. فهو الناقد الأدبي والباحث الثقافي والمؤرخ والاجتماعي والمفسر والمؤول والمحقق والمصطلحي الذي لا يكتفي بتدقيق المفاهيم والمصطلحات، ولكنه أيضا المولد للمفاهيم، وهو أيضا المفكر المنشغل بقضايا الأمة في تاريخها وصيرورتها. ويبدو لنا ذلك في تناوله للنص وتفكيره فيه وعمله المتواصل على تمثل خصائصه وأشكال التعامل معه، تلقيا وتأويلا.

3. مفهوم النص:

1.3. طرح الإشكال:

نجد في كل أعمال محمد مفتاح، بكيفية أو أخرى، تركيزا على النص والقراءة. ولا يسعفنا الوقت لتتبع مجهوداته المختلفة وفي كل أعماله لمعاينة صور تعامله مع

---

(1) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1996

(2) محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2000

(3) المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1999

النص. لذلك سنكتفي بالحديث عن كتابه "المفاهيم معالم"[1] لاستنطاق ما يقدمه لنا بصدد مفهوم النص وإشكالات القراءة، ونحن ندرك جيدا أن كتبا أخرى يتناول فيها القضايا عينها من منظور مختلف وبجزئيات وتفاصيل يضيق المجال عن تناولها وطرحها.

يقول محمد مفتاح: "إن من يقرأ ما كتب حول النص ومفهومه باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب. وليس هناك كبير فرق بين ما كتب في مشارق الأرض ومغاربها. ومن أسباب تلك الآفات غياب تصور نظري محدد المعالم ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشقيق الكلام وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة". (ص 15).

تنم هذه القولة عن موقف محدد ونظرة نقدية إلى كيفية تعامل العرب مع المفاهيم، لذلك نجده يحاول اقتراح كيفية مختلفة للتعامل مع النص لغايات وأبعاد ملموسة. يبدأ أولا من تسجيل أن غياب التصور النظري والمنهجي في مقاربة النص جعل تفاعل العرب مع الثقافة الغربية لا ينبني على إمعان النظر أو التأمل في الأبعاد والدلالات الحقيقية للنص في تلك الثقافة، وكانت نتيجة ذلك عدم حصول عنصر الملاءمة. ولذلك نجده يفسر ذلك ثانيا بالتعامل العفوي مع ما تقدمه تلك الثقافة من خلال الترجمة أو التعريب أو الاقتراض ملاحظا "أن تلك الترجمة أو الاقتراض أو التعريب كثيرا ما تخضع للحظ فتصيب، فتكون "رمية من غير رام"، وتخطئ أحيانا كثيرة فيؤدي الخطأ إلى نتائج وخيمة في المجال العلمي والثقافي والسياسي". (ص 15).

تجاوزا للعفوية والتعامل البسيط مع روافد الثقافة الغربية، نجده ينبري لمفهوم النص محاولا إعطاءه دلالة خاصة، مستندا في ذلك إلى جملة من المبادئ النظرية والمنهجية منطلقا من البحث التاريخي المقارن، من جهة، لإبراز أصول المفهوم في الثقافتين الغربية والعربية. وبعد ذلك نجده يعمل على مقاربة مفهوم النص ضمن شبكة المفاهيم التي ينتمي إليها داخل التراث العربي الإسلامي. وأخيرا تعاطى مع

---

(1) المصدر السابق.

المفهوم، بهدف التمكن من تحديد "ماهيته" ومستوياته الدلالية والتأويلية وتعالقاته الكائنة والممكنة، بوضع مفاهيم متدرجة ومتشابكة حتى يتم النظر إليه في ضوء طبيعته ووظيفته، من جهة ثالثة.

2.3. النص والكتابة:

يقصر محمد مفتاح مفهوم النص على الكتابة، بقوله بوضوح: "فالنص على الحقيقة يطلق على ما هو مكتوب "(ص 39). إنه في هذا التحديد يربط النص بأحد الوسائط التي يتحقق بواسطتها وهي الكتابة. وذلك لأنه يؤكد أن "الكتابة" هي "التي يتولد عنها تواشج العلاقات بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين، ويطلق على هذا التواشج التلاحم والاتساق والانسجام" (ص 39).

يدفعنا ربط تحديد النص بوسيط معين (وهناك وسائط أخرى يمكن أن يتحقق من خلالها) إلى التساؤل مثلا عن "النص" الشفوي، مثلا، وعن مدى تواشج العلاقات بين مكوناته المختلفة، وعن مدى حصول التلاحم والاتساق والانسجام بين مختلف تنظيماته؟ ونؤجل الجواب عن هذا السؤال إلى النهاية.

إن التواشج بين المكونات المختلفة التي تتجلى بواسطة الكتابة ومن خلالها يتبدى لنا ذلك بجلاء من خلال فضاء "الصفحة" على الورق: "وأما إذا كانت الكتابة ولم تتحقق فيها هذه الخصائص، فإن المكتوب ليس نصا، وكأنه بمنزلة غير المكتوب" (ص 39).

يؤدي هذا التمييز، حسب محمد مفتاح، إلى التمييز بين مفهومين للكتابة:

يدعو الأول "النص" ما دام يتوفر على علاقات مختلفة بين مكوناته. والثاني "اللانص" لأن الخصائص المتوفرة في الأول لا تتحقق فيه بالصورة نفسها، حتى وإن كان يعتمد الكتابة. وبما أن بعض "النصوص" تتحقق من خلال الأحلام والثقافة والتشكيل والأيقونات المختلفة، فإنها على اعتبار ما يمكن أن يتحقق فيها من خصائص نجدها في النص، يمكن التعامل معها على أنها "شبيهة بالنص". إننا في هذا التحديد أمام: النص – اللانص – الشبيه بالنص.

وبالنظر إلى العلاقات والتعالقات التي يمكن أن تتحقق داخل هذه الأنماط الثلاثة، يبدو لنا مفهوم "التناص" بصفته "مركبا" له خصائص تنتمي إلى مجال وحيد" (ص 40).

ويضيف مفهوما آخر "النصنصة" للمبالغة لاتساعه وشموليته، فهو الفضاء المتعدد التي يتسع للمكتوب والبياض والعلامات السيميائية كالرسوم والأشكال المختلفة، (ص 39).

إن محمد مفتاح في هذه التحديدات يشدد على عنصر الكتابة باعتباره محوريا يتحقق من خلاله النص والنصنصة والتناص. أما اللانص والشبيه بالنص فإنهما "غير مكتوبين (بالكيفية المخصوصة التي نجدها في النص) من جهة أولى، وخصائصهما مستنبطة من جهة ثانية" (ص 40). إن ما أملى على محمد مفتاح هذا التدرج في التمييز هو ما يبدو له من خلال الكتابات المعاصرة التي تتعدد مستوياتها لأنها تجمع، كما يقول: "أحيانا بين المكتوب والمرسوم والبياض والدال". ويؤدي هذا إلى صعوبة، كما يستنتج، استنباط خصائص هذه "الكتابة" بالمقاييس التي وضعها لسانيو الخطاب ومحللوه والسيميائيون.

نعاين، بجلاء، من خلال هذا التوصيف والتأطير أن محمد مفتاح يلامس بوضوح خصوصيات "النص" في الكتابات المعاصرة وهي تسعى إلى تجاوز نمط "الكتابة" التي كانت مهيمنة في مراحل سابقة والتي كانت التنظيرات البنيوية على نحو خاص، وفي مختلف اتجاهاتها، تعنى بالكشف عن خصوصياتها وتهتم باستنباطها.

إننا عندما نقول "البنيوية" نقول بصيغة أخرى الاختصاص العلمي الذي ظل يؤطر مختلف المشتغلين في نطاقها: أعني "اللسانيات" في مختلف تحققاتها النظرية والمنهجية، والتي كانت تركز في تعاملها مع "النص" باعتباره "بنية لغوية". لكن التطور الذي حصل، سواء على مستوى "الكتابات المعاصرة"، وحتى على مستوى المعارف، وبسبب تطور "الوسائط" (من الوسائط المتعددة إلى المتفاعلة)، كل ذلك أدى إلى اتساع مجال الإبداع النصي، فصارت "الأيقونة" (الصورة) تحتل موقعا هاما على هذا المستوى. وكلما تحقق التطور على مستوى الوسائط، ولا سيما منذ أواسط الثمانينيات بظهور الحاسوب الشخصي وبرمجياته وتطور الوسائط المتعددة، صارت

"الكتابة" (النص المكتوب) تحتل حيزا محددا وبدأت تتحاور العلامات المتعددة (الصوت - الصورة) في جسد النص. لهذا الاعتبار، تتطور المعرفة للإمساك بتجليات جديدة تحضر في النص الذي بات "متعدد العلامات"، ولم تبق العلامة اللغوية سوى إحداها. فصار النص فعلا "**نصنصة**" بالمعنى الذي انتبه إليه محمد مفتاح، أي أنه "مركب ذو خصائص ينتمي كل منها إلى مجال معين".

اقترح محمد مفتاح "النصنصة" للدلالة على هذا التركيب النصي الجديد الذي يتحاور فيه "الكتابي" مع "الصوري" في الإنجاز الإبداعي ما قبل الرقمي. إن المفهوم المقترح موفق للدلالة على المبالغة التي ستصبح تأخذ في الدراسات المعاصرة مفهوم "النص المترابط" (Hypertexte) بسبب التطور الذي طرأ على مستوى الوسائط من جهة، وبسبب بروز الحاسوب الشخصي باعتباره فضاء جديدا للتحقق النصي إلى جانب الوسائط التقليدية. ولو أن محمد مفتاح لم يقيد تصوره للنص بجعله قائما على "الكتابة" وما يتصل بها من خصائص ومميزات "لسانية" لقدم لنا تصورات أخرى عن النص.

لقد انتبه محمد مفتاح، لأنه قارئ ذكي ومتابع جيد لمختلف ما يتصل بالنص، إلى الخصوصيات المتعددة التي يتميز بها النص في مختلف أبعاده، ومن ضمنها أبعاده غير النصية (الكتابية). ويبدو ذلك في تعامله مع نصوص تتعدد علاماتها (كتاب الحب لمحمد بنيس مثلا). لكن اهتمامه بالمتحقق في المجال العربي جعله يقتصر على دور توجيه "القارئ" العربي، ويخاطبه باعتباره موئل توجهه الثقافي الذي يسعى من خلاله إلى تطوير الثقافة العربية ورؤيته إلى مختلف أبعادها بهدف الدفع بالتفكير في العقلية العربية إلى ممارسة التأويل الواقعي للظواهر والقضايا. يبدو لنا ذلك بجلاء في كونه يضع في اعتباره "إشكال القراءة" (ص 198) في الثقافة العربية، وهو يسعى إلى الارتقاء بها إلى مستوى أعلى لما ظهر له فيها من قصور وضمور.

3.3. النص واستراتيجيات القراءة:

بناء على رجوع محمد مفتاح إلى دلالات النص لدى القدماء والمحدثين، نجده يتوقف أمام المفهوم في علاقته بما يدل عليه أو ينشده القارئ من خلال تعاطيه مع النص وما يحمله أو يتحمله من دلالات ومعان. فانتهى إلى تأكيد أن النص يمكن

أن "يدل على الحقيقة وعلى الاحتمال وعلى الممكن" (ص 32)، وهو ما اقترح له مصطلح "الحقملة". يعني هذا أن النص، على خلاف ما هو قائم لدى بعض التصورات السائدة في العالم العربي، لا يعبر عن الحقيقة وحدها، أو أن لها معنى واحدا. ولهذا الاعتبار نجده يعمل على تجاوز الثنائية التقليدية (الحقيقة/الاحتمال) لأنها كانت تحجب أبدا مختلف الوقائع النصية وسياقاتها وأنواعها ومستويات دلالاتها وآليات تأويلها. ويطالب باعتماد رؤية أخرى تنهض على أساس التدرج للتحكم في آليات قراءة النص والإمساك بدلالاته.

يضبط محمد مفتاح هذه الآليات في ثلاث استراتيجيات يستقيها من نظرية المعرفة وعلم النفس المعرفي. ولكنه يسعى، في الوقت نفسه، إلى إضافة استراتيجيات أخرى لتمكنه من تمثل عمليات الذهن في القراءة والتأويل. يحدد محمد مفتاح هذه الاستراتيجيات في ما يلي:

أ. الاستراتيجية التصاعدية: "وهي التي تعني الانتقال من الخاص إلى العام بتتبع متتاليات النص من الحرف إلى الكلمة، ومن الكلمة إلى الجملة، ومن الجملة إلى التي تليها" (ص 33)، وصولا إلى الإمساك بدلالة النص.

ب. الاستراتيجية التنازلية: "التي تنطلق من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، ومما هو مذكور لاستنباط غير المذكور" (ص 33)، كأن يتعرف القارئ، مثلا على البداية ليستهدي بها في توقع النهاية، أو من خلال الانطلاق من العنوان لتذكر المكونات والأجزاء.

ج. الاستراتيجية الاستكشافية: "التي يعتمد فيها المؤول على مؤشرات لبناء قراءة معينة بعد التجربة والخطأ إلى أن يظفر بمبتغاه" (ص 33).

د. الاستراتيجية الاستقياسية أو "التقييسية": وهي القائمة على المقايسة، أي قياس ما لا يعلم تأويله على ما تم تكوينه من رصيد تأويلي، أو الربط بين المعروف واللامعروف، أو بين المصدر والهدف.

بعد تحديد محمد مفتاح لهذه الاستراتيجيات الأربع، يعمل على إقامة تقابل بينها مميزا طرفين كبيرين. يسمي الأول منهما الاستراتيجية الاستدوانية، والثاني بالاستراتيجية الاستئطارية.

أ. الاستراتيجية الاستدوانية: ويقصد بها أن "المعنى النووي يستلزم معاني متفرعة عنه تسير وفقا له ولا تتناقض معه" (ص 34).

ب. الاستراتيجية الاستئطارية: "وهي تنطلق من المعروف لفهم اللامعروف، وترد المجهول إلى المعلوم". (ص 34).

وتبعا لذلك، فإن كلا من الاستراتيجيتين الكبريين تضم بعضا من الاستراتيجيات الأربع على النحو التالي:

1. **الاستراتيجية الاستدوانية:** أو كما سيدققها، لاحقا، إبان التحليل معطيا إياها اسم: **الاستراتيجية الاستلزامية** لأن "فهم النص يستلزم فهم جمله" (ص 152).
   - الاستراتيجية التصاعدية: تتعلق بما وضح من الكلام أو غمض.
   - الاستراتيجية الاستكشافية: خاصة بالنصوص المحتملة. (ص 152).
2. **الاستارتيجية الاستئطارية:** وسيسميها "الاستراتيجية الاستنباطية" (ص 152)
   - الاستراتيجية التنازلية.
   - الاستراتيجية الاستقياسية أو "التقييسية". (ص 34-35) و(ص 152).

ويبين، في النهاية، أن كل استراتيجية تجد مجالا محددا لتوظيفها، إذ يمكن أن توظف التصاعدية والتنازلية في حقبة ما "باعتبارهما أداتين صالحتين لقراءة وتأويل النصوص العلمية أو الأدبية "الواضحة"، وقد توظف استراتيجية الاستكشاف لقراءة النصوص الجديدة، وقد توظف الاستراتيجيات جميعها في نص واحد" (ص 35).

يمكننا أن نستنتج بناء على هذه التفريعات أن النصوص تختلف من حيث طبيعتها ووظيفتها وحجمها ودرجات وضوح دلالاتها (المحكم، النص، الظاهر، المجمل،)، والصلات التي يمكن أن يعقدها معها المتلقي. ولهذا الاعتبار تتباين كذلك استراتيجيات تلقي هذه النصوص وقراءتها. ولقد عمل محمد مفتاح، بدقة العالم على تتبع كل أنماط النصوص، بكيفية مجردة، على تتبع مختلف العلاقات التي تحكم هذه النصوص، مبرزا حدود كل نمط منها في ذاته وفي تعالقاته مع غيره، ليكشف طبيعة كل استراتيجية وسماتها المميزة، رابطا النظرية بالتطبيق من خلال اعتماد نصوص شعرية ونثرية تبين غنى هذه النصوص وتنوعها.

4. آفاق النص، آفاق القراءة:

لم نعمل على تتبع جزئيات وتفاصيل ما قدمه محمد مفتاح حول النص والقراءة ومختلف ما يتصل بهما في مختلف كتبه وأعماله. ولو أقدمنا على ذلك لضاقت بنا هذه الصفحات لأن غنى مرجعيته وموسوعيتها، واجتهاداته المختلفة التي لا تقف عند حد اعتماد ما يطلع عليه باللغات الأجنبية، بل تتعداها إلى إعمال النظر في كل ما يقدم، يجعل من الصعوبة بمكان التوقف عند كل آرائه واقتراحاته. لذلك فإننا سنتوقف عند حدود ما ألمحنا إليه، مقدمين جملة من التساؤلات التي يمكن أن تساعدنا على فتح آفاق للتفكير والتأمل، انطلاقا مما نجده في اجتهاداته، بهدف دفع أفكاره إلى المستقبل واتخاذها أساسا لإقامة رؤيات جديدة **للنص** لا تقف عند حده الكتابي الذي جعله وكده في كل أبحاثه، من جهة، ولتجديد التفكير في "**القراءة**" على اعتبار أن النص الجديد (المترابط) لا يتوقف عند القراءة فقط، بل يتعداها إلى "المعاينة" أيضا.

1.4. إذا كان مفهوم النص يستند، بصورة خاصة، حسب تحديد مفتاح، إلى البعد الكتابي الذي يسمح له بتحقيق خصوصيات محددة تنجم عن تواشج مكوناته المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية، التي تظهر من خلال تواشج واتساق وانسجام مكوناته، فإن النص المترابط يتعدى هذا المظهر الكتابي، **بشروطه المحددة، لأن الوسيط الذي يوظفه للإبداع والتلقي، يسمح إلى جانب توظيف "الكتابة" باستعمال علامات أخرى متعددة مثل الصوت والصورة بمختلف أشكالها وأنواعها. بل إن النص "المكتوب" في حد ذاته يصبح قابلا للتحلي بكيفيات وهيآت لم تكن تتحقق على الورق: تبدلات في الحجم واللون والموضع، وقبول الحركة.**

إن النص المتحقق بواسطة البرمجيات الحاسوبية، ليس سوى "**نصنصة**" بتعريف محمد مفتاح. هذه النصنصة جديدة **لأنها** تتجاوز كل ما كان قابلا للتحقق على النص الورقي المكتوب. لذلك سنجد هذه "**النصنصة**" تصير أكثر من "نص معقد ومركب" لأنها ستصبح قابلة لاستعياب إلى جانب "**النص**" بالمعنى المحدد كل التحققات التي وقف عندها محمد مفتاح في رصده للتعريفات المختلفة للنص. إنها علاوة على ذلك، تقبل توظيف البنيات "**اللانصية**"، و"**الشبيهة بالنص**" إضافة إلى مختلف أنواع "**التناص**" بطبيعة الحال.

وتبعا لهذه الأبعاد التي صار يمتلكها النص في تحققه عبر الوسيط الجديد، باعتباره متعدد العلامات والبنيات، ستتخذ أنواع العلاقات المتعددة التي تتبعها محمد مفتاح في مختلف كتبه، وهو يدرس مثلا التناص دراسة جديدة ومتطورة، مثل: التطابق، التفاعل، التداخل، التحاذي، التباعد، التقاصي، أبعادا جديدة.

إن هذه المفاهيم، يؤكد محمد مفتاح، وهي عبارة عن درجات علاقية، "تنطبق على النصنصة أيضا" (ص 44). وفعلا بدأنا نجد أن مفهوم "التفاعل" يحظى بمرتبة مركزية ضمن النظريات الجديدة للنص المترابط. كما أن هناك مفاهيم موضعية، وأخرى متفرعة منها، تتحقق بين هذه البنيات النصية المتعددة أو داخل كل منها، عمل مفتاح على توظيفها، في مختلف كتبه، مثل: النسق، الانتظام، العماء، التشعب، الخطية، اللاخطية، الانسجام، الاتساق، الترابط، الأيقون، التماسك، التنضيد، التنسيق، وكل هذه المفاهيم التي نحتها محمد مفتاح وهو يتفاعل مع النظريات المختلفة سنكون أمام ضرورة التعامل معها والعمل على تطويرها إذا أردنا فعلا تطوير تحليلنا للنص الجديد الرهان الإبداعي الممكن: النص المترابط.

إذا كان محمد مفتاح في تحديده للنص قد انتهى في كل كتبه إلى الإحاطة بكل جوانب النص، وقدم لنا بذلك مادة مفهومية غنية فلأنه من جهة كان يستفيد من كل النظريات التي كانت تعنى بالنص والثقافة والمعرفة، وجميعها كانت تلامس مختلف جوانبه، ما تحقق منه وما هو ممكن التحقيق. ولأنه من جهة ثانية، اشتغل بنصوص متنوعة: قديمة وحديثة ومعاصرة. وكل هذه النصوص ذات بعد إنساني ينفتح بعضها على بعض، ويمهد للممكن والمحتمل. ولذلك يمكننا الذهاب إلى أن "**النص المترابط**" هو وليد صيرورة من التطور النصي والإبداعي الإنساني. كما أن النظريات المتصلة به هي وليدة الصيرورة نفسها.

إن هناك اتصالات وثيقة، وتطورات طبيعية بين الأشياء والظواهر في الكون والطبيعة والإنسان. وهذه الفكرة، على المستوى المعرفي والثقافي، كان محمد مفتاح يؤمن بها أشد الإيمان وهو يتحدث عن الثقافة المغربية على سبيل المثال. ولهذا أيضا، نجده في مختلف كتبه يتحدث عن الإنساني والفطري والشمولي والنسقي وما شاكل هذا من التصورات التي تحضر لديه بكيفية واعية، ولا نجدها لدى العديد من النقاد

والمفكرين الذي لا ينتهجون تصورات فلسفية ومعرفية ملموسة ومحددة كما هو الشأن لدى مفتاح، وإنما "تصورات" منتقاة وأشباه نظريات مجتزأة ومعلقة في الفراغ.

لكل هذه الاعتبارات لا نتعجب أن نجد المسار الذي اختطه محمد مفتاح في سائر أعماله يصب في مجرى المستقبل، ويسهم فيه بقسط وافر لو تم الانتباه إلى غناه وأصالته.

2.4. ما قلناه عن مفهوم النص، ينسحب بشكل كبير على القراءة والتأويل. فالاستراتيجيات الأربع التي رصدها، وهي تزدوج إلى استلزامية واستنباطية تبدو لنا بجلاء مع النص المترابط التي يستدعي، بصورة خاصة، الاستراتيجية الاستكشافية لأن طبيعة النص الرقمي، وهي تتجاوز الخطية، لكونها متعددة الأبعاد تتبنى هذه الاستراتيجية بصورة كبيرة. ولا يعني ذلك إمكان الاستغناء عن الاستراتيجيات الأخرى.

إن ما قلناه عن القراءة ينسحب، بصورة كبيرة، على "المعاينة" أيضا، لأن طبيعة النص الجديد تتطلب المشاهدة على الشاشة. وهنا تلعب العين، ليست "القارئة" فقط، ولكن "الرائية" التي "ترى" (تعاين) إلى جانب النص المكتوب، مختلف الصور والأيقونات والأشكال والألوان والبياضات، بل والحركات التي صارت تتحقق أيضا على مستوى النص المكتوب (النص المتحرك). وإلى جانب "المعاينة"، يمكننا أيضا أن نجد في هذا النص الجديد ما يتقدم إلينا عن طريق "السماع" من خلال توظيف مقاطع موسيقية أو مؤثرات صوتية أو كلام شفوي.

تتداخل كل هذه العلامات المتعددة في النص المترابط وتتحاذى وتتحاور وتتفاعل، وهي تنتظم مع بعضها البعض بواسطة علاقات متعددة. وعندما نتأمل جيدا طريقة تنظيمها نجدها تنهض على أساس "الترابط" بين مختلف مكوناتها وأنماط علاماتها المتعددة والمتباينة. هذا الترابط هو الذي يسمح لنا، على وجه الإجمال، بالانتقال بين مختلف العقد أو البنيات المتعالقة.

يفرض علينا هذا النمط النصي الجديد توسيع الحد الذي أعطاه محمد مفتاح للنص المكتوب، باعتباره يتحقق على أساس "التلاحم والاتساق والانسجام" ليشمل النص المترابط أيضا.

إن النص المترابط، وهو ملتقى للعلامات المتعددة: الشفوية والكتابية والصورية والحركية والسمعية، امتداد وتطوير وتوسيع لمفهوم النص المكتوب واللانص والشبيه

بالنص والنصنصة والتناص. وإذا كانت مختلف هذه العلامات، قد تحققت في النص المكتوب بما كان يتلاءم مع طبيعته الورقية عن طريق عملية "تلفظيها" أي تحويلها إلى لغة، فإن الوسيط الجديد (وهو يسمح بتوظيف الوسائط المتعددة) يسر إمكانية تجاوز عملية التلفيظ هذه عن طريق توفير مستلزمات توظيفها حسب طبيعتها الأولية. وبذلك صار هذا النص جماع كل التجليات "النصية" التي أنتجها الإنسان في كل تاريخه. ولذلك فنحن في أمس الحاجة إلى استحضار كل التراث الإنساني الذي واكب مختلف هذه الوسائط التي أنتجها الإنسان وحاول التواصل بواسطتها عن طريق استثمار إمكاناتها والتكيف مع إكراهاتها ومراغماتها لإنتاج نصي ملائم ومتلائم.

وفي هذا الإطار، تحضر إنجازات محمد مفتاح المختلفة، في الحقل العربي، لتقدم لنا، إسوة بنظيرتها الأجنبية المتطورة:

- الحدود والقيود والمفاهيم.
- الإمكانات والاحتمالات.
- الشروط والضرورات،

للوقوف على خصائص "النص المترابط" وعلى استراتيجيات قواعد قراءته وتأويله. إنه يتأكد لنا بصورة مثلى، مع قواعد التأويل التي أرسى دعائمها، وجرب مختلف مستوياتها في مختلف دراساته مطورا إياها لتلامس الخصوصيات المتعددة والمتباينة بصدد النص المكتوب، بأنها قابلة نطورها لتساير هذا النمط النصي المتعدد.

إننا، بمعنى آخر، أمام ضرورة إعادة قراءة أعمال محمد مفتاح قراءة جديدة: شمولية وواقعية وثقافية وتأويلية، بهدف الانتقال مما راكمه، بصدد النص المكتوب، ليكون الارتقاء إلى فهم وطبيعة ووظيفة النص المترابط. إنه رهان معرفي وثقافي ومنهجي للانخراط في الفكر الإنساني، والفكر العربي جزء منه، بلا عقدة حيال الآخر، أو نرجسية تجاه الذات. وهذه هي الأطروحة الكبرى التي ينهض عليها مشروع مفتاح وعبر عنها بصور وأشكال متعددة في مختلف دراساته وأبحاثه. وهذا المظهر هو الذي يعزز إمكانية استمرار أعماله نابضة بالحياة، وقابلة للتطور مع ما يزخر به النص الجديد ومع ما يمكن أن يطرحه من قضايا وإشكالات.

الفصل الخامس

النقد الثقافي، والنسق الثقافي
"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"

1. تقديم:

1.1. يستشعر عبد الله الغذامي في القسم الثاني من كتابه" تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"[1] أن كتابه هذا لا يمكنه إلا أن يثير الاختلاف، فيعبر عن ذلك بقوله: "لعل القارئ يجد نفسه مفتوحة للاختلاف معي ومزيد من الاختلاف" (ص 103). أن يستشعر المؤلف مثل هذا الإحساس، ويتوقع اختلاف القارئ معه ليس له من معنى غير كونه يدرك أنه يخوض في مجالات تستدعي الاختلاف، ويتطرق إلى جوانب محددة من منظور مخالف لما ساد في التصور والاعتقاد. وعندما يتعلق الأمر بقضايا تتصل بالنص والنقد والمعنى والتأويل في الثقافة العربية فإن الأمر لا يمكن إلا أن يكون مدعاة للاختلاف بين المشتغلين بهذه الأمور. حين يتصدى الغذامي لقضايا من هذا القبيل بطريقته الخاصة في المعالجة والتحليل فإنه، رغم ما يمكن أن يثيره ذلك من اختلاف، فإنه يحقق بالإضافة إلى ما أومأ إليه غايتين كبريين:

- تتمثل أولاهما في المساهمة في تطوير فكرنا الأدبي والنقدي ودفعه إلى التفكير والبحث، بدل الاستسلام لجاهز الرؤيات والتصورات التي هيمنت أمدا طويلا من الدهر في النظر والعمل.
- وتبرز أخراهما في تقديم معرفة جديدة وإنتاج خطاب جديد بصدد الأدب والمعنى والقراءة، وما يتصل بمحمل هذه القضايا الأدبية، وأبعادها الثقافية والاجتماعية.

لقد جعل الغذامي نصب عينيه تحقيق هاتين الغايتين منذ أعماله النقدية المبكرة، واستمر ذلك إلى أعماله الأخيرة، وبدا لي ذلك بجلاء منذ اطلاعي على كتابه الأول (1985) وما تلاه من أعمال، أن أساس تميز الغذامي ومصدر اختلافه يعود بالدرجة الأولى إلى نبشه في الذاكرة الأدبية والنص الثقافي العربي في مختلف

(1) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1999.

تجلياته. ولقد مكنه هذا من فرض اسمه في الساحة النقدية والأدبية العربية بما قدمه من جليل الأعمال وعميقها، وبما تثيره من نقاش وجدل.

2.1. في هذا النطاق تأتي قراءتي لكتابه "تأنيث القصيدة، والقارئ المختلف" لما يتضمنه، على غرار باقي مؤلفاته، من جديد الأطروحات، ولما فيه من جرأة في تناول مظهر من أهم مظاهر النص العربي من حيث طبيعته ووظيفته ورمزيته الثقافية والمعرفية. وهذه الأطروحة التي يجسدها هذا الكتاب في منتهى الأهمية والجرأة في الوقت نفسه، لأن لها بعدا عميق الغور في التصور الأدبي والثقافي العربية، وحين يتصدى لها الغذامي بطريقته الخاصة فإنه يغير الرؤيات والتقييمات. وبهذا فهو يفتح بابا لا يمكنه إلا أن يفسح المجال للحوار الجاد والمثمر، وذلك ما نروم تحقيقه من خلال هذه القراءة النقدية.

2. الأطروحة والأنساق:

1.2. في مقدمة شديدة الإيجاز البليغ يبين لنا الغذامي الأطروحة العامة التي يدافع عنها في كتابه هذا. نقوم أولا بتقديم الأطروحة، ونطرح بصددها بعض الأسئلة التي نأمل الإجابة عنها من خلال تتبع فصول الكتاب حيث نجد تفصيلا وتوضيحا، ومناقشة حينا، وسجالا أحيانا أخرى، وتأكيدا في الأخير لكل ما ورد في المقدمة من آراء وتصورات مجملة.

2.2. تتلخص الأطروحة على النحو التالي:

1.2.2. الثقافة جسد مركب من الأنساق المتصارعة.

2.2.2. الحس الفحولي شكل النسق الأساسي في الثقافة العربية، ويظهر ذلك بوضوح في الإبداع الشعري.

3.2.2. يندرج تحت هذا النسق "الفحولي" مضمر ثقافي يسعى بحياء وبمخاتلة لكي يشاغبه ويهز بعض جدران قلعته العتيدة. هذا المضمر هو "التأنيث".

3.2. إننا بحسب هذه الأطروحة التي يدافع عنها الغذامي أمام رغبة أكيدة في الإحاطة بالثقافة العربية (انطلاقا من الأدب) والكشف عن نسقيتها، وإبراز النسق المركزي المتحكم فيها مع السعي إلى تجسيد النسق المضاد (المهمش) الذي يرمي إلى خلخلة النسق السائد وتقديم نسق بديل عنه.

إلى هـذا الحـد نحـن أمـام رؤيـة دقيقـة للأشـياء وأمـام مقـدمات سـليمة نظريـا ومنهجيا، وبصـدد قراءة جديدة تسعى إلى الوقوف على ما تتشكل منه بنية الأدب العربي وفرز العناصر التي تتكون منها لتجسيد أنساقها وما يحبل به الصراع بينها وما يقدمه من احتمالات. كما أننا من جهة أخرى لسنا أمام تصنيف للأنساق ووصف موضوعي لها وإنما أيضا بصدد مواقف يتبناها المؤلف ويدافع عنها. فهو ينحاز إلى نسـق ضـد آخـر، وينتصـر لنسـق قـدر لـه أن يظـل ملغـى ومهمشـا ومضـمرا. أي أن الباحث بمعنى آخر لا يقف فقط أمام وصف النسق الثقافي العربي، بل إنه يتعداه إلى إنجاز قراءة تأويلية.

4.2. بناء على هذه الأطروحة تتمفصل الأنساق إلى ثنائيات متصارعة:

- الفحولة (نض) التأنيث.
- المهيمن (نض) المضمر. (نض: نقيض).
- المركزي (نض) المهمش.

يـرى الباحـث أن الحـس الفحـولي في الثقافـة العربيـة شـكل "المـتن" الوجـداني والعقلي لنا ولثقافتنا على مر العصور. أما الحس النقيض فقد ظل مضمرا وهامشيا. ويضطلع المؤلف بناء على هذه الثنائية بـ "الحفر" عن علامات لتأنيث الخطاب من جهة، ولاستنبات قارئ مختلف من جهة أخرى، ويكشف عن مشروعه من خلال ما يصدر به مقدمة الكتاب عبر قوله: "وفي هذه الدراسات سعي إلى استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقبع بعيدا عميقا هناك، تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعـة البليـغ الفحـولي" (ص 7). تتضـح لنـا بجـلاء مـن خـلال هـذا الإعـلان الرغبـة الأكيدة التي يحملها المشروع وبما يتميز به من وضوح وجرأة وهي الانتصار للمهمش ضـد المركزي كمـا يتضـح لنـا الموقـف الصريح المنحـاز إلى هـذا المضـمر، والتعـابير الـتي يصف بها الباحث كل ما يتصف بالفحولة وعلى طول الكتاب دالة على ذلك بأبلغ صورة (أطمار المتن، أقنعة البليغ، القلعة العتيدة،).

5.2. إن أي أطروحة كيفمـا كـان نوعهـا لا يمكنهـا إلا أن تتشـكل على أنقـاض أطروحة نقيض سابقة على الأطروحة المقدمة. ومعنى ذلك أن الأطروحة الجديدة تأتي لنقض ونقد الأطروحة المهيمنة، وهنا مكمن جدة المسعى الذي يرمي إليه الغذامي.

يقدم لنا الباحث أطروحته الجديدة من خلال نقد مزدوج: يتعلق الأول منهما بالبعد المنهجي والنظري وذلك عبر اتباعه منهجا مخالفا لما ساد في الدراسات الأدبية. أما الثاني فيتصل بالجانب المعرفي، ويهتم بالنسق الثقافي أو بالمرمى الدلالي الذي ينجم عن تغيير الرؤية المنهجية التي تؤدي إلى تقديم تصور مختلف للأشياء.

نبحث فيما يتصل بالمستوى الأول تحت عنوان: الأدبي والثقافي. ونجسد البعد الثاني من خلال ثنائية: الفحولة والتأنيث التي هي مدار الأطروحة المركزية في القسم الأول من الكتاب، ونتوقف، لضرورة التحليل ومقتضياته على مناقشة ما ارتبط بهذا القسم من الكتاب، وهو ما جاء تحت عنوان "التأنيث"، مؤجلين الخوض في قضايا "القارئ المختلف" إلى دراسة أخرى.

3. الأدبي والثقافي:

1.3. ينطلق عبد الله الغذامي منذ البداية من استراتيجية الاختلاف، وله كل الحق في ذلك. فهو مقتنع بأن الموضوع الذي سيتناول سبقه إليه غيره. والسؤال الذي يطرح في الموضوعات "المستهلكة" على الباحث الجاد يتمثل في البحث عما يمكن أن يضيف إلى ما سبقه إليه باحثون غيره. ولما كان الباحث النجيب هو من ينطلق من نتائج السابقين ليؤسس عليها مقدمات جديدة، ومن خلالها يقترح رؤية جديدة قابلة بدورها للتطوير والتجاوز، فإن الغذامي بنجابة وحذق اختار طريق الاختلاف لأنه وجد نفسه أمام تحدي قول ما لم يقله غيره. في اختيار طريق الاختلاف، ولو بقصد المخاتلة كما يصرح بذلك، يحرف مجرى ما سبقه إليه السابقون، مقدما تبعا لذلك أطروحة مختلفة عن تلك التي اعتمدها غيره.

يبين لنا أولا حدود الأطروحة "المستهلكة" ويقترح سبيلا آخر للمعالجة. لنقرأ ما يكتب: "ما هو مغفول عنه حقا هو السؤال الثقافي، إذ أن السؤال الأدبي قد أشبع بحثا ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة". ص 30

2.3. واضح هنا طريق الاختلاف المنهجي الذي يسلكه الباحث في قراءته للموضوع، أي "قصيدة التفعيلة". فالباحثون قبله اهتموا بها من الناحية الأدبية حتى

لم يبق مجال لمستزيد كما يعاين. لقد أشبع الموضوع "بحثا ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح".

نستنتج، والعبارات دالة أن الباب الأدبي أغلق، وسبيل الاجتهاد في "قصيدة التفعيلة" قد سد. ومن يرد الخوض في غمار قصيدة التفعيلة ما عليه إلا أن يقترح تصورا مغايرا للقراءة وأداة أخرى للتحليل والتأويل. وإذا كان باب "النقد الأدبي" قد أغلقه الباحث، فلا يمكنه إلا فتح باب "النقد الثقافي" لقراءة القصيدة عينها لأن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي "النقد الثقافي" هو الذي ما يزال مادة حية تقبل المخاتلة والمراوغة". ص 30. وبعد التحليل، يستخلص الباحث في نهاية الفصل المعنون بـ "قراءة اللقصيدة الحرة" ما يلي: "ومن هنا صح لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة". ص 66

3.3. يمكن للباحث أن يختار زاوية الرؤية المنهجية التي يريد ما دام يستوعب شروط إنتاجها، ويدرك خصائصها ويقدر على التعامل بها. ولا يمكن لأي كان أن يجادله في الاختيار أو يصارعه في الاقتناع. لكن أن نذْهب إلى أن ظاهرة أدبية ما لا يمكنها أن تعالج إلا من زاوية ما، ومهما كانت المبررات فهي غير مقبولة منهجيا أو نظريا ومعرفيا. كما أن الذهاب إلى أن تصورا للاشتغال قد أغلق الباب دون أي اجتهاد، فهذا لا يمكن أن يستساغ البتة، وذلك ما سنحاور الباحث فيه من خلال إبراز وجهة نظرنا التي تختلف عن رؤيته إلى المناهج والتصورات التي نشتغل بها في المجال الأدبي العربي.

1.3.3. إن مفهوم "النقد الأدبي" الذي يستعمله الباحث كمقابل لـ "النقد الثقافي"، وكذا في السياق الذي وظفه فيه مفهوم ملتبس (وسنعود إلى هذه النقطة) لأنه ببساطة يعني كل الرؤيات والتصورات التي عالجت "قصيدة التفعيلة" في الدراسات العربية التي انطلقت من العروض أو عمود الشعر أو ما شاكل هذا من القضايا التي يدرجها الباحث ضمن "الحادثة العروضية أو الأدبية أو الجمالية المجردة".

كان الأحرى اتخاذ موقف من الطرائق النقدية العربية التي مورست، وليس من "النقد الأدبي" كممارسة تتصل بالظاهرة الأدبية، وهنا مكمن الالتباس. يمكننا الآن

أن نتساءل عن "نوع" الدراسات العروضية العربية التي اهتمت بعروض قصيدة التفعيلة وعن إنجازاتها وحدودها. ولنقل الشيء نفسه عن الدراسات الأدبية والجمالية التي اشتغلت بقصيدة التفعيلة ماذا حققت لنا من معارف تتصل ببنياتها وخصائصها الأسلوبية والجمالية، نجد دراسات تبحث في الصورة وفي تيمات الغربة والثورة والمدينة، ماذا بقي لنا منها الآن ونحن ندخل حقبة جديدة من التفكير الأدبي التي بدأت تتشكل ملامحها منذ أواسط الثمانينيات، وكان الغذامي أحد رائديها؟

عندما نطرح هذا السؤال المتعلق بنوع الدراسات المنجزة يمكننا بكثير من الحسرة، والأسى أن نقول، ولا نبالغ أن أغلب ما كتب عن قصيدة التفعيلة في الدراسات العربية كان أقل بكثير مما أنجزته تلك القصيدة في تاريخنا الحديث والمعاصر. بل يمكننا الذهاب أبعد من ذلك بقول إن شعر السياب سيظل شامخا، وأن ما أنجز بصدده، رغم بعض الدراسات النادرة جدا، ظل عاجزا عن الإحاطة بعوالمه ومختلف إنجازاته في القصيدة العربية الحديثة، وقس على ذلك بالنسبة لشعراء آخرين مثل أدونيس وحسب الشيخ جعفر ودرويش، واللائحة طويلة وعلى امتداد العالم العربي.

2.3.3. إن ما يوحي به استعمال "النقد الأدبي" هو تلك الأبحاث التي تحاول التأريخ لنشأة قصيدة التفعيلة، وهذه فعلا، وأتفق مع الغذامي، قدمت فيها دراسات عديدة، لكنها تختلف باختلاف الدارسين والباحثين. وإذا كانت المعطيات التاريخية المقدمة في هذه الأبحاث ذات دلالة، فقصارى ما تسعى إليه هو تأكيد السبق التاريخي، وليس هذا هو المهم في التاريخ الأدبي (والغذامي يعرف ذلك جيدا). إن أقوالا من قبيل إن أول من قصد القصيد، أو من هلهله أو أول من بكى واستبكى، وأول من كتب قصيدة التفعيلة، تهم مصنفات تهتم بـ "الأوائل" أو برامج مثل كنز المعلومات التي تختبر معلومات المرشحين. أما التاريخ الأدبي الذي يبحث في الأشكال والأنساق فلا تستوقفه مثل هذه الدعاوى مهما كانت صحيحة تاريخية لأن من يشتغل بتاريخ "الأدبية" يتعامل مع البنيات والأنساق، وتبعا لذلك يؤكد أن القصيدة الأولى لا يمكن أن تأتي دفعة واحدة. إنها نتاج تاريخ من الأشكال السابقة التي تمهد لها. لذلك فالقصيدة الأولى نتاج تحول في صيرورة شكلية.

هذه الصيرورة ليست نتاج تحول ذاتي أو إرادي إذ تتداخل فيها بنيات شكلية خارجية من ثقافات أخرى (وهذا العنصر مغيب في تحليل الغذامي). لذلك لا يمكننا البحث في تغير النسق الثقافي خارج اعتبار مختلف هذه العوامل الثقافية الداخلية والخارجية. ويستدعي هذا ليس فقط ممارسة النقد الثقافي، بل التاريخ الثقافي إلى جانبه. إن هذا النوع من التحليل من الدراسة التاريخية للأشكال الأدبية لا يمكننا مقارنته بما أنجز عبر العديد من الدراسات العربية التي تميل في أغلبها إلى التحقيق الصحفي – الأدبي، أو التحليل الفيلولوجي المستند إلى المعطيات التاريخية في أحسن الأحوال. هذا النوع من التحليل رغم اهتمامه بـ "نشأة" شكل أدبي جديد يهتم أكثر بالبحث في "السبق التاريخي" لا بميلاد الشكل وتحولاته.

إن هذا النوع من الدراسات الأدبية التاريخية ما يزال مطلوبا وضروريا بالنسبة لـ "قصيدة التفعيلة" وامتداداتها أيضا مع الأنواع والأشكال التي تحولت منها، وبالأخص مع ما صار يعرف بـ "قصيدة النثر". ومعنى ذلك بتعبير آخر أن ما يمكن أن يقوله "النقد الأدبي" بصدد قصيدة التفعيلة لما يقل بعد؟

كثيرة هي الكتب والدراسات التي صنفت بهدف أساس هو تأكيد من الأول والدفاع عن ذلك بالحجة الدامغة؟ لكن الدراسات التي أنجزت في أفق التصور الذي قدمنا بعض ملامحه نادرة أو كالمنعدمة. وعندما نعود الآن إلى ما ألف وفق التصور السائد نجدها غير ذات قيمة، باستثناء قيمتها التاريخية. وحتى عندما يروم الغذامي تجاوز الدراسات السابقة نجده بدوره يسعى إلى البحث في "الأول" أو يرمي إلى تأكيد "الأولى" محاولا، من منظور ثقافي، إعطاء دلالة شرعية مغايرة تتصل بمعنى أعمق كما يتصور هو تغيير النسق الفحولي، فقط لأن الفتح الأكبر جاء على يد ماما نازك كما يحلو له أن يدعوها أحيانا.

كان من الممكن أن ينبري الباحث لمسألة "الفحولة" والتأنيث بدون اعتماد "مناسبة" سبق نازك الملائكة أو مؤشر "قصيدة التفعيلة". كما كان من الممكن أن يشتغل في أفق النقد الثقافي دون اتخاذ موقف من النقد الأدبي. في هاتين الحالتين كان النقاش سيتخذ مجرى آخر أنضج وأعمق. أما وأنه اختار ما صار كائنا في عمله بحجة انغلاق النقد الأدبي، وسبق نازك الملائكة مدخلا لمناقشة نسق الفحولة فذاك

اختيـار (يصـفه صـاحبه بالاختيـال والمراوغـة) يوجـه النقـاش إلى مسـافات أخـرى بتفاصيل مختلفة لا تخلو من فائدة، ولكن الأمر كان سيكون مغايرا لو تم إعتماد استراتيجية أخرى.

3.3.3. أخشى أن تكون وراء الدعوة إلى تجاوز النقد الأدبي لفائدة النقد الثقافي فكرة مؤداها أنه يمكننا القول بالفصل بينهما، وألا تكامل يمكن أن يحصل من خلال الاشتغال بهما. لكن الغذامي يتجاوز هذه الدعوى لأنه وهو يدلل على صدق ما يقول بصدد "التأنيث" نجده يشتغل كناقد أدبي يحلل النصوص، ويقف على ما فيها من سمات فنية ودلالية تثبت دعواه بصدد مقومات التأنيث في قصيدة التفعيلة. وحين أؤشر على العلاقة بين النقد الأدبي (بمدارسه المختلفة) والثقافي فلأني أخشى أن تتشكل قناعات تنادي بانسداد الطريق أمام النقد الأدبي، وما علينا إلا أن نقتحم مجال النقد الثقافي (وصار العديد من الباحثين العرب ينتصرون له) لنحل كل المشاكل الأدبية التي نتصور خطأ "عجز" النقد الأدبي العربي عن الخوض فيه أو الحسم في قضاياها.

إن من سلبيات مثل هذه الدعاوى حاليا الرجوع إلى الأفكار التي هيمنت في الخمسينيات والسبعينيات والتي عوضت النقد الأدبي بأحد فروع الإنسانيات (مثل علم النفس الأدبي وعلم الاجتماع الأدبي) التي حلت محل النقد الأدبي بدعوى أن البحث في الأشكال "بورجوازي" النزعة، ويقول بالفن للفن. فكان أن تم توجيه البحث في الأدب إلى قضايا المجتمع والنفس بأشكال لا علاقة لها بالمجتمع ولا بالنفس، فتم بذلك إغفال "الأدبية" وما يتصل بها. وأهم درس لم نستنتجه من الحقبة البنيوية، لأننا لم نستوعبها، ولم نمارسها على النحو الملائم هو العمل على تأسيس علوم أدبية مثل الشعريات ونسبيا السرديات والسيميائيات الأدبية باعتبارها علوما خاصة بالأدبية أو العلامة الأدبية. إذ لو تم الوعي بأهمية تأسيس هذه العلوم لكنا الآن أمام إمكانية توسيعها عن طريق العمل بمجالات أرحب تتصل بالثقافة مثلا ولكن من منظور أدبي يتحقق من داخل الاشتغال بالنص، وليس من خارجه.

4.3.3. لا تعارض في رأيي بين النقد الأدبي والنقد الثاني. إنهما يتكاملان في النظر والعمل. وما يزال الشيء الكثير مما يمكن أن يقوله النقد الأدبي عن الأدب

العربي بكامله رغم أن ما كتب عنه أكثر بكثير مما كتب عن "قصيدة التفعيلة"، فبالأحرى ما يمكن أن يضيفه على ما كتب عنها، وأغلبه مكرور ومتجاوز. إن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة "مجال" الدراسة (نقد أدبي - نقد ثقافي) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها. وهذا هو موضوع الفكر الأدبي منذ القدم إلى الآن. لقد ظل المشتغلون بالأدب يهتمون بـ "الشكل" و"المضمون" منذ أزمان، وسيظلون منشغلين بهما أبدا باعتبارهما قضيتين جوهريتين في الإبداع الأدبي، لكن في كل عصر وفي كل حقبة أدبية تفهم العلاقة بينهما بصورة جديدة، كما أن فهم طبيعة الأدب ووظيفته تتغير بتغير الأزمان والمعارف. ولم يقل أحد علينا أن ننتهي من الحديث عن الطبيعة والوظيفة في الأدب لأنه لم يبق ما يقال فيهما، وعلينا أن نبحث في الأدب خارج "النقد الأدبي".

وأخيرا، لابد للنقد الأدبي الجديد في العالم العربي (والغذامي أحد رواده)، من أن يعيد النظر في كل المسلمات، وفي كل ما قيل عن قصيدة التفعيلة وسواها، وأن ينظر في تحولاتها وأن يقول ما لم يقله الأوائل ليس رغبة في التميز، ولكن لأن كل عصر يقرأ إنتاجات الماضي وفق رؤياته ومعارفه المعاصرة. إذا تحقق ذلك سيفتح مجال الدراسة على آفاق رحبة ولا حصر لها. وبذلك يمكننا تجاوز الوضعية التي يعيشها الشعر العربي الذي خرج من رحم نازك إذا جارينا الباحث، والتي لا يمكن وصفها إلا بأنها وضعية كارثية لا شعر فيها، ولا رواء ولا تأنيث، ولا خصوبة ولا قراءة نقدية. وهذا وصف حال يقر الجميع به. ووضعية الشعر العربي المعاصر لا يمكن أن ينفع فيها الذهاب إلى النقد الثقافي رغم أهميته وضرورته، ما لم يتغير مجرى الدراسة والبحث، ويتأسس على أسس علمية سليمة، وعلى أرضية صلبة.

4. الفحولة والتأنيث:

1.4. يتعالق النقدي والثقافي، والفحولة والتأنيث في تصور الغذامي، لأن الثنائية الثانية تتأسس على تحريف مجال النظر من النقدي إلى الثقافي بصدد قصيدة التفعيلة. يعود سبب مركز التوجيه إلى هذا التحريف وإلى ظهور الثنائية الثانية إلى

كون قصيدة التفعيلة كما يصر على ذلك، مخالفا ما يزعمه "الفحوليون" من النقاد تولدت من رحم امرأة هي نازك الملائكة.

يتأمل الغذامي هذا الحدث من منظور النقد الثقافي فكان أن أوصله إلى اعتباره إياه عنوانا على تحول جذري لا يتصل بالشكل الأدبي ولكن بالنسق الثقافي. إن هذا الحدث ثورة ثقافية لأنه تجاوز التغيير الشكلي (المتصل بالعروض)، إلى التغيير الثقافي الذي يرتبط بالتمرد على "الفحولة" بما هي نسق ثقافي.

يعبر الباحث عن هذا التغيير بعبارات وصيغ فيها الكثير من الحماس للظاهرة. لنقرأ مثل هذه التعابير الشديدة الدلالة على التغيير "الفتح": "لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون **الفتح** الشعري الحديث قد تم على يد **امرأة**" (ص 11). أو على العمل الذي أقدمت عليه نازك الملائكة "أقصد نازك **المرأة الأنثى** التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات **الذكورة** وهو عمود الشعر" (ص 12). أو طبيعته الذي جاء محملا بها "إن عمل نازك كان مشروعا **أنثويا** من أجل **تأنيث** القصيدة، وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد على تهشيم العمود الشعري وهو عمود **مذكر**، عمود الفحولة" (ص 16–17) التشديد مني.

إننا بحسب ما يذهب إليه الباحث لم نتبين المعنى العميق للفتح الذي أحدثته نازك المرأة التي عملت على تحطيم الفحولة من خلال عملها على تحطيم عمود الشعر الذي هو نسق ذكوري. وبإقدامها على هذا الصنيع فقد نجحت في "تأنيث" القصيدة حتى أن "التاريخ كتب حبكة أخرى (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد **والناقدين الفحول**. لقد تأنثت القصيدة حقا وفعلا" ص 24

يعطي الباحث لتصوره هذا مغزى ثقافيا عميقا بذهابه إلى أنه "يبدو أن للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة. ولا شك أن النسق الفحولي هو أبرز الأنساق الثقافية قوة وهيمنة" ص 74

يدفعنا هذا التصور القائم على التمييز بين الذكورة والأنوثة في المجال الإبداعي والثقافي إلى طرح مجموعة من الأسئلة حول النسق الثقافي العربي المهيمن وعلاقته بالإبداع، ثم ننتقل بعد ذلك إلى مناقشته بالتركيز على تحول النسق من حيث طبيعته ووظيفته وصيرورته في علاقته بالأدب والمجتمع.

2.4. الفحولة والنسقية:

1.2.4. من بين الأسئلة التي تفرض نفسها بإلحاح: ما هي نسقية الفحولة في الثقافة العربية؟ وما الذي يحدد بعدها النسقي؟ هل هو معطى ثقافي انتقل إلى مستوى الأنساق العليا، وصار بذلك يجسد متخيل المجتمع العربي؟ أم أنه ظل مفهوما رمزيا ودلاليا لمعنى الخصوبة يحمله المجتمع مطامحه في دوام الخصب والعطاء لطبيعة الجغرافيا العربية؟ ومن ثمة تجسد على لسان الشعراء وهم يربطون جيد الإنتاج الإبداعي بالفحولة، وصار الانتصار لها من باب المفهوم الرمزي؟ هل هذا النسق الفحولي لاتاريخي أم أنه يتخذ ألوانا وشيات مختلفة باختلاف العصور؟...

وجدنا أنفسنا نطرح هذه الأسئلة ذات الطبيعة الإبستيمولوجية والثقافية والتاريخية لأن النسق الثقافي، من خلال الفحولة، يستدعي فعلا تأملا وتدقيقا انطلاقا من فضاء الثقافة العربية. ويمكن قول الشيء نفسه عن "التأنيث" والسياق الثقافي الذي ورد فيه. لا يمكننا الاستطراد في طرح الأسئلة أو تقديم قراءة مخالفة من خلال ما تقدمه لنا نماذج من الإبداع العربي تمثل نقيض ما استشهد به الغذامي من أمثلة وشواهد وهو كثير، والباحث يعرفه جيدا بكل تأكيد لأن ذلك سينقلنا إلى مجالات أخرى من التحليل.

ما يمكن أن نسوقه في هذا النطاق بصدد الفحولة في الثقافة العربية، وذلك انطلاقا مما تقدمه لنا مصنفات الباه، والحكايات المتصلة به والتي تدخل في نطاق ما نسميه بالعشقيات التي اشتغلنا بها، وما نزال، أن الفحولة "ادعاء رجولي، ومطلب نسائي"، ومعنى ذلك أن مطلب الفحولة مفهوم نسائي تشكل في المناخ النسائي بما هو دليل على الخصوبة، وأنها ادعاء رجولي لأنها لاتحقق أبدا بالصورة المطلوبة. وهنا تقع المفارقة بين الخطاب والواقع. هذه المفارقة تتجسد بصور وألوان شتى تبعا لتبدل الحقب والعصور وبحسب تنوع الخطابات التعبيرية والعلامات الموظفة في تمثيلها. فهي في عصور القوة ليست كما تتحقق في عصور القهر والضعف. وهي في الشعر ليست نفسها في الأخبار والحكايات (السرد). وفي الشعر عندما لا تتجسد ملامح الفحولة في أوسع معانيها وهي تسعى إلى تحقيق "المطلب" يكون ذلك دليلا على ضعف المجتمع. بهذه الصورة ليست الفحولة نقيضا للأنوثة، ولكنها نقيض اللافحولة،

لسبب بسيط يتمثل في كون الأنوثة لا يمكنها أن تتحقق بدون فحولة، إذ بواسطتها يتم الخصب، وإلا فهي العقم. ويمكننا تقديم ذلك على النحو التالي:

الفحولة	نض	اللافحولة
الأنوثة	نض	اللاخصب

ومعنى ذلك بصيغة أخرى أن الأنوثة لاتتحقق بدون فحولة إذ أن مدلولهما معا يقتضي الخصوبة والعطاء. لذلك يمكننا الحديث عن الفحل والفحلاء الولود بمعنى واحد يستلزم الخصب. وعندما يرفض الغذامي الخنساء باعتبارها "استفحلت واسترجلت" كان في الواقع يقوم بربط الفحولة بالجنس، ويرى أن المرأة في الواقع هنا صوت رجالي هو صوت الفحولة، ويرفض هذا الاستفحال لأنه ضد التأنيث؟ لكنه عندما يتحدث عن التأنيث مع قصيدة التفعيلة يدرج السياب بدون حرج لأنه يتأول دلالات التأنيث ويعتبره خطاب المهمش. ولو اعتمد التصور الذي ألمحنا إلى بعض عناصره لرآها فحلاء لاتقل فحولة عن غيرها من الشعراء الفحول، لكنه يسير في اتجاه آخر في تأويل المسألة سنعود إليه.

2.2.4. إن الشعر العربي القديم الذي كتب أغلبه رجال ليس كله شعر فحول، كما تقدم لنا ذلك الأدبيات النقدية والبلاغية العربية بوضوح. وكما طالب الفرزدق بذبح الدجاجة إذا صاحت صياح الديك، وهو يقول ذلك في سياق سماعه قول امرأة شعرا، فليس معنى ذلك أنه ضد قول المرأة الشعر. ألم يتحدث القدماء عن بلاغات النساء؟ ولا يكاد يخلو مصنف من المصنفات العربية الجامعة من فصول تتحدث عن بلاغات النساء وأخبارهن وأشعارهن. إن الفرزدق ضد المحاكاة الناقصة على وجه الإجمال، تماما كما طالب غيره وهو يصنف الشعراء بأن صنفا منهم علينا أن نصفعهم وهم "الرجال". فالمسألة في التصور العربي القديم ليست في رأيي ثنائية ذكورة وأنوثة، ولكنها مسألة شاعر أو متشاعر، كيفما كان جنس الشاعر. أما القول بـ "التأنيث" المهمش في الإبداع الشعري العربي فأمر يدعو على البحث، وليس مصادرة جاهزة. أين هو هذا الشعر الذي جسد "التأنيث" وظل مهمشا أو مغيبا؟ إن المهمش في الثقافة العربية كثير، ولكن لا علاقة له بالأنوثة ولا بالتأنيث، ولكن بفحولة أخرى نقيض إذا جارينا الباحث في استعمال الفحولة.

لا يمكن تقديم مثل هذا التمييز الجنسي بين الرجل والمرأة لسبب بسيط هو أنه تمييز جديد في التصور والتفكير، ولم يطرح في الرؤيات القديمة بالصورة التي فرضها الواقع اليوم، رغم أن السرد العربي القديم يمدنا بعوالم تتصل بجزائر خاصة بالنساء. وهناك فضاء آخر لتحليلها ومناقشتها.

3.4. خلفيات أطروحة "التأنيث":

1.3.4. فما الذي جعل الباحث ينطلق من هذه الثنائية المتصلة بالتمييز بين الجنسين وهو يعالج قضية قصيدة التفعيلة؟ يبدو لي أن مرجع ذلك إلى الخلفية التي يستند إليها في التحليل، وتستمد بعض عناصرها من النقد الثقافي ذاته من جهة، ومن اعتماده لما بدأ يتشكل في الأبحاث الأنجلو - ساكسونية عن "الأدب النسائي" من جهة أخرى. لقد بدأ الاهتمام منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين بالآداب الهامشية (الزنوجة - الأنوثة) تحت تأثير المطالب الكبرى التي استقطبت الاهتمام في المجتمع الأمريكي وفي الثقافة الأمريكية لتحرير الزنوج والنساء والإثنيات ذات الأقلية. ومثل هذه المطالب ذات البعد الاجتماعي والحقوقي والاقتصادي لها مبرراتها ومسوغاتها في سياق تحول المجتمعات الحديثة وتطورها. لكن الانطلاق من دعاواها، وأطروحاتها لتعميمها على التاريخ العربي والغربي فهذا يتطلب التريث والتمعن من جهة، ويستدعي التدقيق المنهجي من جهة ثانية.

إننا عندما نتأمل جيدا ما في هذه الأطروحات من تصورات سجالية ودفاعية ومطلبية، فإننا نجدها لاتخلو من جدية أحيانا، وتأويلات بعيدة أحيانا أخرى، ولاسيما عندما تحاول إضفاء الشرعية على فحواها بالبحث لها عن جذور في التاريخ لأنها في هذه الحالة تقوم بإسقاط التحولات الحديثة على الماضي. ويبدو لنا ذلك بجلاء حينما يتعلق الأمر بالوضع العربي.

2.3.4. إن وضعية المرأة العربية في عصور ما قبل الإسلام، وحتى بعده ليست هي وضعيتها في العصر الحديث الذي شهد تحولات كبرى جوهرية. ومن الطبيعي ألا يقدم لنا التاريخ الأدبي العربي ولا الغربي أيضا عندما نعاين تاريخه أسماء شواعر في حجم الشعراء المعروفين لأسباب تاريخية عديدة يلمح إليها الغذامي بدوره ولكنه لا

يعتمدها أساسا للتحليل. فأنى لنا أن نعتبر من منظور النقد الثقافي أن "عمودية الشعر" نسق فحولي؟ وإذا ما وجدنا شواعر مثل الخنساء أو ولادة ادعينا أنهن مستفحلات؟ أيمكننا أن نقول هذا عن الرياضيات والمنطق والفلسفة وشتى المعارف التي اشتغل بها الرجال دون النساء منذ القدم ونذهب إلى أن الفلسفة مثلا سليلة الفحول فقط لأن "فيلسوفة" ظهرت، وفكرت بطريقة أخرى في بعض الظواهر؟ أيكفي أن نؤكد بسبب ظهور نازك الملائكة التي أسهمت في تجديد القصيدة العربية أننا أمام ظاهرة ثقافية جديدة هي "التأنيث"؟

أسئلة نصوغها للتأمل والتفكير في ضوء القراءة التاريخية والأدبية والنقدية على السواء لأن إسقاط التصورات المتحققة في الدراسات الحديثة (الأدب النسائي) بناء على متطلبات الواقع الحالي على التاريخ أمر يدعو على إعادة التفكير والبحث.

4.4. التأنيث: بين الوعي الذاتي والنسق الثقافي:

0.4.4. إذا تجاوزنا الثنائية الضدية (رجولة/أنوثة) ورمنا التوقف عند طبيعة "التأنيث" الذي رصده الباحث وحاول الدفاع عنه انطلاقا من الدور الذي قامت به نازك الملائكة لا يسعنا إلا أن نتساءل هل كانت نازك واعية بعملها في تحطيم العمود الشعري؟ ولماذا تحقق ذلك في أواخر الأربعينيات وليس قبلها؟ يجيب الغذامي عن هذين السؤالين اللذين نعتبرهما أساسيين في تأكيد أطروحته عن التأنيث من خلال نقطتين اثنتين:

1.4.4. قصيدة التفعيلة بين الذات والنسق:

يناقش الغذامي مسألة ظهور قصيدة التفعيلة بصورة مخالفة لما يعتقده النقاد الذين سبقوه: إنهم يعتبرون القصيدة الجديدة جاءت لتنقذ الشعر العربي، أما هو فيعتبرها جاءت لإنقاذ الشعراء. فما هو الفرق بين الطرحين؟ وأيهما يتصل بالنسق، وأيهما يبتعد عنه؟

أ - الذات:

ما يسعى إلى أن يتميز به الباحث عن غيره من النقاد بصدد قصيدة التفعيلة هو تفسيره الذي يبين من خلاله بأن الحركة لم تأت لإنقاذ الشعر العربي لأن هذه دعوى غير مبررة، وما هو مبرر يعبر عنه الباحث بـ "لعل" حين يقول: "ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر" (ص 31). إنها دعوى لا يمكننا إلا أن نتساءل بصددها، إذ كيف لمن ينطلق من النقد الثقافي أن يفسر الظاهرة - الحدث الكبير في تاريخ الشعر العربي الحديث بأنه يعود إلى "الذات" وليس إلى "النسق". ويؤكد ذلك بقوله أيضا: "إن حركة الشعر الحر لم تقم على أنقاض العمودي ولم تك قد جاءت للإنقاذ" (ص 31)، والتفسير الذي يقدم لذلك هو أن الشعر العربي كان يعيش فترة ازدهار كاسح، ويذكر مدارس الديوان وأبوللو وحركات الرومانسيين.

في سياق هذا "الازدهار" الشعري كان السياب ونازك سيبدوان شاعرين عاديين لو أنهما سارا على المنوال، فقاما بما قاما به لتحقيق الذات "ولإبراز الذات بوصفها مبدعة ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ" (ص 31 - 32). إنه يفسر التجديد الذي أقدما عليه بأنه رغبة في إثبات الذات. وهنا نتساءل أين الحدث الثقافي المرتبط بالنسق الثقافي، وأين الموقف من الفحولة، والرغبة في ممارسة التأنيث إذا كان الأمر يتعلق برغبة ذاتية في الظهور؟ إن التفسير الذاتي للرغبة في التجديد لا علاقة له بما يذهب إليه من تفسير ثقافي، ولو اتخذ الباحث صورة تبلور الأدب النسائي في الغرب نموذجا لما رأى الأمر رغبة في تميز الذات النسائية عن الذات الرجولية؟

إن التطورات التي عرفها الشعر العربي منذ عصر النهضة جعله منخرطا في الصراع المعتمل في الجسد العربي، وهو صراع متواصل ومتطور بصورة كبيرة. لذلك كانت الأجيال تتلاحق تباعا، والاستفادة من التجارب الإبداعية الغربية كان متواصلا، وكلما ظهر جيل جديد بدا له أن الجيل السابق لم ينجز شيئا بسبب ضخامة المهام التي على المجتمع العربي أن يتحداها. لذلك كانت الحركات الإبداعية تضمحل بسرعة تحت تأثير تزايد الحركات باطراد. لذلك لعبت الرومانسية دورا كبيرا جدا في التصدي لحركة الإحياء، ولم يكن من الممكن استمرارها بعد الثلاثينيات لأنها بدأت تفقد بريقها مع تزايد حركة التحرر الوطني والقومي في الأربعينيات وتزايد وتيرة

الصراع ضد الاستعمار والمرتبطين به، فكان أن بدأت تظهر اتجاهات مغايرة في السياسة والإبداع. والسياب ونازك والبياتي، هم من هذا الجيل الجديد الذي سيتبنى الأفكار الجديدة، وعلى رأسها المطالبة بالتحرر من كل القيود.

كان هذا الجيل الجديد متشبعا بالأفكار اليسارية الجديدة، ومتأثرا بالحركات الشعرية الغربية، وما فيها من تجديد بدا مبكرا في العشرينيات من هذا القرن. أما الرومانسيون ومن يدور في فلكهم فقد بدأ تأثيرهم يخفت تدريجيا بعد أن مهدوا السبيل للتجديد، وقدموا تجارب مهمة وتجريبية متعددة في ذلك. إن الغذامي يعرف هذه التطورات أحسن مني، ولقد وقف فعلا على مؤشرات لهذه التحولات، التي بدأت تتبلور منذ 1919 في العراق، وفي مناطق أخرى، لكنه بدل أن يقرأها من زاوية ثقافية، اعتبرها "محاولات فردية معزولة وغير فاعلة، ولم تتمخض عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت". (ص 33). لست أدري مما ينطلق في اعتبار هذه المحاولات غير واعية، وأنها لم تفعل مفاعيلها في ظهور الحركة الجديدة. إذا انطلقنا من رؤية ثقافية وتاريخية موضوعية ونسقية، فإنه يمكننا تفسير حدث ثقافي كبير كما ينعته الباحث نفسه بالقول بأن السياب ما كان له أن يكون لو لم تظهر تجارب سابقة منذ البارودي وصولا إلى أبي شادي، ويستحيل تبعا لهذه الرؤية تفسير الحدث بالرغبة الذاتية في التميز لأننا في هذه الحال سنكون مطالبين بتقديم تفسير نفسي لاثقافي؟ وكل ما يسوقه بعد ذلك لتبرير التفسير الثقافي غير كاف، كما أن الحديث عن السباق أو المنافسة بين السياب ونازك بأنه سباق له دلالته الرمزية يبدو لي أنه أليق بالتفسير النفسي منه بالتفسير الثقافي. وخير دليل على ذلك ما نجده واضحا في انتهائه إلى تأكيد دور السياب في قصيدة التفعيلة بالقياس إلى نازك، رغم أن أحدهما سليل الفحول، والأخرى ضد الفحولة ورغم كل ما يقوله عن ماما نازك وهو يدافع عن أطروحته.

ب - الوعي:

يتطلب الحديث عن النسق الثقافي والتأنيث في علاقته بقصيدة التفعيلة وعي القائم بالحدث، أقصد المرأة التي حطمت العمود الشعري الذي هو رمز الفحولة.

فهل عند نازك الوعي الملائم الذي دفعها إلى التمرد عن هذا العمود الشعري، أم أن الأمر يقتصر على الرغبة في إثبات الذات، وتأكيد الحضور؟

هنا أيضا وعلى غرار النقطة المتصلة بالنسق والذات، نجد الباحث يتردد كثيرا بين ذهابه أحيانا إلى أن إقدامها على التصدي للعمود جاء مرة بدون وعي، وأحيانا بوعي وسبق إصرار إلى الدرجة التي نجد أنفسنا أمام صعوبة إثبات حضور الوعي أو عدمه. لنتابع ما يقول قبل الانتهاء إلى تحديد تصوره في المسألة الهامة من خلال النقط التالية:

- في معرض حديث الغذامي عن الحداثة ورأي أدونيس وإحسان عباس بشأنها (والتي لم نرد التوقف عندها لأنها تستدعي منا نقاشا مستفيضا) يبين أن القصيدة الحرة "مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي **لم تسع إلى إلغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه**..." (ص 37) إننا هنا أمام إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه. ولكنه في الصفحة نفسها ومباشرة بعد إثبات هذا القول يصل إلى:
- " وبهذا وجدت الذات بوصفها كائنا مفردا غير عشائري، وجدت لها مكانا يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبة (التكرار والاختلاف)، حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل **تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز** والتفرد بعيدا عن مجرد **المحاكاة** أو المعرضة أو إعادة الصياغة" ص 37
- ومرة أخرى يتحدث عن السياب ونازك ويقول بصدد الوعي بالعمل الذي قاما به بالطريقة نفسها:"، ولسنا نقول إن هذا قد حدث **بوعي وقصد منهما**، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي"، ومباشرة بعد هذا الكلام ينتهي إلى "أن هناك **مؤشرات خفية توحي برغبة مضمرة** لدى نازك الملائكة لكي **تؤسس للنسق الجديد**، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهر به،" ص 41

- هذا التردد لدى حامل مشروع التغيير والهدم والبناء لنسق جديد لا يمكن إلا أن يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة النسق ووظيفته لدى مؤسسه، وبدون تتبع التفاصيل ننتهي إلى تأكيد هذا التردد واللجوء إلى اعتماد المؤشرات الخفية والمضمرة للتفسير إلى أن الحدث الكبير الذي دشنته المرأة محطمة العمود رمز الفحولة لم يستمر حيث "تظهر الأم وكأنها **ترغب في إعادة البنت إلى حضن الأب** وتبدو الأم وكأنها **غير راضية على تمرد البنت على أبيها**". ص 43 أين الثورة الكبرى التي جاءت بها المرأة متمردة على الفحولة؟ "ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد حسب طلب السيدة الأم التي لم **ترد لبنتها أن تنال حق الاستقلال التام**" (ص 43). انتهت الحدوتة؟ أم انهار النسق؟ لا فرق ما دامت قصيدة التفعيلة جاءت:

- بناء على **رغبة ذاتية**: فالذات لا تستطيع المطالبة بالتميز أبدا. فالشعر الحقيقي هو الذي يستمر بغض النظر عن الفحولة أو التأنيث.
- بناء على **وعي غير جذري**، مادام التذبذب والخوف، والمؤشرات المضمرة تنبئ باستحالة الاستمرار في إثبات الذات.

لكن الباحث وهو لا ينتصر للنقد الأدبي الذي يمارسه أنصار الفحولة، لا يريد أن يضع حدا للقصة، فالتأنيث سيحمله سليل الفحول أي السياب "جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دورا أموميا – لا أبويا – وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعا جليا في الثقافة،" ص 44. إن نازك حطمت النسق الذكوري، وبنت التأنيث، (دور الأمومة)، وبما أنها تراجعت فما على الرجال إلا أن يربوا البنت (قصيدة التفعيلة)، وليستمر التأنيث؟ نعم "جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي، حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد على المهمش والناقص والضعيف واليومي والحياتي والإنساني في مقابل الكامل والقوي والمتعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي" ص 45.

5.4. علامات تأنيث الخطاب وآفاقها:

1.5.4. بعد إثبات "النسق الجديد" (التأنيث) الذي جاء لتحطيم النسق القديم الفحولي، ينتهي "النقد الثقافي"، ويكون اللجوء إلى النقد الأدبي لإبراز علامات "التأنيث" التي بدأت تهيمن في الخطاب الشعري الجديد بغض النظر عن جنس الشاعر. يشدد الباحث على علامات جديدة فارقة بين التجربتين القديمة والجديدة. ومن علامات تأنيث النسق الشعري نجد الثورة الإبداعية في اللغة وفي اعتماد الحكي ونبرة الحزن التي تجعل "النسق أكثر غوصا على المكبوت الإنساني" (ص 47)، وبوصفها أما. ويكرس لكل علامة من هذه العلامات وقفات يستشهد لها بما تقدمه النصوص. نتوقف إجمالا على التحليل الذي مارسه الباحث، لتسجيل بعض الملاحظات لتحفيز البحث في القصيدة العربية قديمها وحديثها لنتمكن فعلا من تغيير المسلمات والرؤيات المسبقة.

2.5.4. إن العلامات التي ينطلق منها الغذامي لا تتعدى محورين: شكلي ونوعي، وآخر موضوعي أو تيمي، ولا نجد تكافؤا بينهما.

أ. في المحور الأول يومىء الباحث إلى ما تحقق على صعيد الأوزان والإيقاع واللغة، ولكنه لا يتوقف عنده كما فعل مع المحور النوعي والمتصل باعتماد الحكاية التي يعتبرها خطابا تأنيثيا. صحيح أن القصيدة الجديدة احتفت بالسرد والحكاية بصورة لافتة للنظر. لكن ما الذي يؤكد لنا أن الشعر العربي القديم كان خلوا من الحكاية؟ إن الشعر العربي القديم اعتمد السرد في كل أغراضه. لكن الآراء التي تبلورت تحت تأثير تقسيم الأجناس في الغرب إلى غنائي وملحمي ودرامي كانت لها آثارها في تصورنا للإبداع الشعري العربي، فلم نجد له غير خانة "الغنائية" فحبسناه فيها، ولم نفكر في طبيعته الحقيقية. وهذا مجال واسع يستدعي منا إعادة النظر في كل تاريخ الشعر العربي من حيث أجناسه وأنواعه بعيدا عن المصادرات الجاهزة.

وحتى عندما انبرى الباحث للحديث عن النص الأزرق (ص 91) ليتساءل عن كون الرواية رجلا أبيض، نجده يتحدث عن نشأة الرواية

الغربية باعتبارها نوعا أدبيا متلبسا بالذكورة مع أن العكس هو الصحيح، حيث نجد أغلب المحللين وعلى رأسهم باختين، يرى جذورها متصلة بالخطاب المهمش وهو الثقافة الشعبية، وآراؤه في هذا المضمار معروفة. أما اعتبار الرواية ذكورية فهذا من الأطروحات النسائية، وهي ذات بعد سجالي أكثر مما هي ذات بعد علمي أو تاريخي. وعندما يقدم لنا الغذامي لعبة "اللاتأليف" عند رجاء عالم باعتبارها تحطيما للفحولة السردية القائمة على المركزية، نجده يمارس التأويل الأبعد للظاهرة ولنص أربعة صفر على حد سواء، لأن لعبة ما أسماه باللامركزية، نجدها بدأت تتحقق في الرواية العربية الجديدة بعيد 1967، وظل ذلك مستمرا إلى الآن، وعالم رجاء عالم السردي تنويع على هذا التحديد الذي عرفته الرواية العربية وهي تتمرد على الشكل التقليدي بصورة عامة.

ب. أما ما يتعلق بالتيمات (الحزن - رمزية الأم،) فيتصل في الواقع ليس بالاختيار الطوعي والواعي من لدن الشاعر لممارسة التأنيث، لأن التيمات تتصل بطريقة معاينة ذاتية الشاعر للعالم وأسلوب تعبيره عن أحاسيسه. وكما أن الأحاسيس تتأثر بالوضع الخاص للشاعر فإنها تستجيب أيضا للمناخ العام الذي يعيش فيه. لذلك كانت تيمات الحزن والغربة والتمرد أو الثورة عن مختلف السلط خاضعة في مجملها للشروط التاريخية وللسياق الثقافي الذي تبلورت فيها هذه التجربة، والتي امتدت إلى السبعينيات. ونفس الشيء يمكن قوله بصدد الانتقال من الذات الفردية إلى الإنسانية لأن مرد ذلك يؤوب إلى تحول نمط استقبال الشعر: فأنا الشاعر لم تعد كما كانت تتوجه إلى متلق محدد ومباشر وصارت توجه إلى القارئ. ومن الطبيعي أن تكتسب الملامح الإنسانية التي تستمدها من الوظيفة الجديدة التي صارت تنهض بها القصيدة وهي ترمي إلى تجاوز الأغراض القديمة.

إننا هنا أمام شروط اجتماعية وتاريخية وثقافية جديدة وهي نفسها التي أثرت في مستوى التعليم الذي استفاد منه أبناء القرى والفقراء والبنات حتى صار لهم حضور

داخل المجتمع وصاروا ينازعون من أجل أن يكون لهم فيه موقع، وأن يمتلكوا أدوات خاصة للتعبير الفني، عكس ما كان عليه الأمر في ظروف تاريخية سابقة. فماذا يمكننا أن نقول في فترات لاحقة وبالأخص مع هيمنة ما يعرف بقصيدة النثر هل تغير التأنيث؟ هل تغيرت التيمات؟ وهل علامات "التأنيث" ثابتة أم متغيرة؟ وما هي آفاق هذه العلامات؟

5. تركيب:

أسئلة كثيرة يفرضها علينا التصور الذي اشتغل به الغذامي ليس فقط في هذا الكتاب وإنما في مختلف مؤلفاته، ونجاحه في تقديم أطروحاته وقدرته على الدفاع عنها دليل على جرأته العلمية ورغبته الملحة في تجاوز التبسيط السائد، وإرادته في تغيير الرؤيات السائدة والجاهزة في أي موضوع من الموضوعات التي اشتغل بها. وما أحوج ثقافتنا إلى مثل هذه الأعمال التي لا تستسلم لما يسود من جاهز الرؤيات ومسبق التصورات، ومساهمتنا في النقاش تقدير لمجهودات الباحث وتعبير عن الاختلاف الذي بدونه لا يمكننا أن نتطور.

ومن القضايا التي نستخلص في ضوء هذه القراءة، والتي تدعونا إلى المزيد من البحث والتفكير قضية تطوير فكرنا الأدبي في مختلف تجلياته، وإعادة النظر في كل ما درس في فترات سابقة وعدم الاستسلام لما هيمن من نتائج وآراء. كما نرى أن الممارسة الإبداعية العربية شعرا وسردا ما تزال تفرض علينا النظر فيها بمنظورات تختلف عما ساد زمانا طويلا. ومعنى ذلك أن ما قيل بصددها ليس مبررا لعدم الخوض فيها بل على العكس نحن مطالبون بمراجعة كل ما قيل، لانتهاج سبيل مغاير في النظر والعمل. هذا هو مدخل الاختلاف، أي مدخل التطوير، وتحويل الكم إلى نوع، وما يفرضه علينا السياق المعرفي الذي يمارس علينا تحديات عديدة، وعلينا أن نواكبه بجرأة وإبداعية، كما فعل الغذامي، وهو يعيد النظر في المسلمات، ويناقش ما انتهى إليه السابقون بوعي وإدراك.

تركيب

كثيرا ما كان يصدمني بعض طلاب الدكتوراه، وأنا أحاول بسط الخلفيات النظرية والمعرفية والمنهجية والتاريخية لبعض مقاربات "**تحليل الخطاب**"، بسؤاله عن "**الإجراءات**" التحليلية لتلك المقاربة؟ لم يكن المقصود بتلك **الإجراءات** غير "**وصفة**" جاهزة ينطلق منها ليسير عليها في كتابة موضوعه.

وحين كنت أسأل عن مفهوم، أو قضية، من مفاهيم أو **قضايا تاريخ الأدب**، طلاب الباكالوريوس، كانت الإجابات **محفوظات** من كتاب شوقي ضيف؟

إن الإجراءات في أي تحليل لأي خطاب، فكر وبحث. وليست **وصفة جاهزة**، وعلى الباحث التسلح بالخلفيات المعرفية لتشكل الأفكار وتطورها، ليبدع **فيها**. وأن التدرب على **طريقة** استخلاص المعلومات والمقارنة بينها، وطرح الأسئلة لتشكيل معرفة عن الأدب و**صياغة رأي شخصي** بصدد القضايا المطروحة هو ما يمكن أن يتعود عليه طالب الإجازة، ليمتلك المؤهلات التي تجعله **باحث** المستقبل.

إن **التفكير في الأدب**، بهدف تحليله أو تأويله، ليس إنشاءات مدبجة بأسلوب يعتمد الصنعة، ولا رؤيات أيديولوجية جاهزة لدحر "الآخر" وكسب "النصير"؛ ولكنه رؤية معرفية أصيلة بالإنسان والإبداع والحياة. وكلما بقينا نمارس الدرس الأدبي بأحد هذين المسلكين سنظل ننتج خطابات، نتحمس لها اليوم، لنتنكر لها غدا. إننا بهذا نقدم "خطابات" منبتة، لا تسهم في تطوير الفكر ولا تغيير الإنسان.

ممارسة "**الفكر الأدبي**" دعوة إلى تجاوز الحديث المطمئن إلى الذات لأنه يدور على نفسه، وإلى تجاوز اجترار المحاضرات الجاهزة. يتأسس الفكر الأدبي على البحث وعلى القلق المعرفي باعتماد أدوات الفكر العلمي ومناهجه وأسئلته، بهدف الانتقال من **جمع المعلومات** ومراكمتها وتنظيمها، إلى **إنتاج المعرفة** الأدبية التي تسهم في تطوير إدراكاتنا بأحد أهم إنجازات الإنسان: الإبداع الأدبي والفني.

المَراجِع

المراجع

القرآن الكريم

1. المراجع بالعربية:

إبراهيم، عبد الله.السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

إبراهيم، نبيلة. سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة. دار النهضة العربية، دت.

ابن البناء المراكشي، أبو أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي. الروض المريع في صناعة البديع. تحقيق رضوان بنشقرون: دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط. 1، 1985.

ابن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، الطبعة الفرنسية 1976، دار توبقال، الدار البيضاء، 1996.

ابن خلدون، عبد الرحمن. المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط.3، 1967.

أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلّي: دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين، بيروت. ط2، 1981.

أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب. دار الساقي، بيروت، ط. السابعة 1994

إسماعيل، عز الدين. الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط.4، 1965.

بكار، توفيق. شعريات عربية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.

بلمليح، إدريس. الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984.

بنيس، محمد. ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، دار العودة، بيروت، 1979.

البهبيتي، محمد نجيب. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، 1950.

تليمة، عبد المنعم. مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1973.
تيزيني، طيب. مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط". دار دمشق، ط الأولى، 1971.
الجابري، محمد عابد. نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، دار الطليعة، ط. الأولى، 1980.
جاكبسون، رومان. اللسانيات والشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، توبقال، 1988.
جيران، عبد الرحيم. إدانة الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2008.
حسين، طه. في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، ط.3، 1933.
حسين، طه. في الشعر الجاهلي، 1926، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2005.
الخال، يوسف. الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978.
الخالدي، روحي، تاريخ علم الأدب عن الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو"، تقديم حسام الخطيب، الأمانة العامة للكتاب والصحفيين والفلسطينيين، 1984.
الخراط، إدوارد. الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.
الخطيب، حسام. "حول حدود النقد الأدبي"، من كتاب "حصاد الفكر العربي الحديث في النقد الأدبي، إشراف عبد اللطيف شرارة، مؤسسة ناصر للثقافة، 1981.
خلف، م. م. وحسين، محمود. (جامعة تكريت)، الرؤية النقدية في أدب ابن شهيد، مجلة سر من رأى، م.5، ع.15، السنة الخامسة، تموز 2009.
خورشيد، فاروق. في الرواية العربية: عصر التجميع. دار الشروق، بيروت، ط. 2، 1975.
دائرة المعارف الإسلامية، تر. إبراهيم خورشيد وآخرون، دار المعرفة، بيروت (د.ت).
درويش، أحمد. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، 1996.
دو جلاس، فدوى مالطي. بناء النص التراثي: دراسات في الأدب والتراجم. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. دت.

الرافعي، مصطفى صادق. تاريخ آداب العرب، تقديم محمد سعيد العريان، دار الإيمان، القاهرة، (د – ت).

الرافعي، مصطفى صادق. تحت راية القرآن: المعركة بين القديم والجديد، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.

الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي، (للمدارس الثانوية)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981(الطبعة الأولى منذ 45 عاما)، أي (1936).

زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم وتعليق شوقي ضيف، دار الهلال.

الزيدي، توفيق. تعليمية النقد، في مجلة: المجلة العربية للثقافة، ع. 32، س. 16مارس 1997.

الزيدي، توفيق. في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000، تونس، 1997.

السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع. تحقيق علال، الغازي. مكتبة المعارف، الرباط، ط الأولى، 1980

سعيد، إدوارد. العالم والنص والناقد، تر. عبد الكريم محفوض (دمشق، اتحاد كتاب العرب، 2000).

سعيد، خالدة. في "حركية الإبداع" دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979.

سعيد، علي أحمد. الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي، ط.7، 1994.

الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط. 1955/5.

شكري، غالي. سوسولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، 1981.

شميت، ز.ج. مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، تر. أحمد بوحسن، ضمن أعمال: "انتقال النظريات والمفاهيم، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 72، 1999.

صبري، حافظ. أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

ضمن أعمال: "انتقال النظريات والمفاهيم، تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 72، 1999.

ضيف، شوقي. البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط.7، 1992.

ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط. 11، 1987.

ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، ط. 11، 1987.

ضيف، شوقي. النقد، دار المعارف، ط. 5، ص 9 (المقدمة مذيلة 1954).

ضيف، شوقي. تاريخ الأدب العربي، الجزء الأول، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط، 24، 2003.

الطاهر، جواد. مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

العالم، محمود أمين، وأنيس، عبد العظيم. في الثقافة المصرية، 1952.

عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار المعارف، القاهرة، ط. الأولى، 1980.

العقاد، عباس محمود. أبو نواس، الحسن بن هانئ، دراسة فى التحليل النفسانى والنقد التاريخى، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ.

علوش، سعيد. الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، 1981.

العيد، يمنى. ممارسات في النقد الأدبي، دار الفارابي، بيروت، 1975.

فاخوري، حنا. الجامع في تاريخ الأدب العربي (في جزئين: الأدب القديم/الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، 1986.

فائق، مصطفى، وعلي، عبد الرضا. في النقد الأدبي الحديث: منطلقات وتطبيقات، دار الطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1989.

فروخ، عمر. الشابي: شاعر الحب والحياة، دار العلم للملايين، بيروت، ط. 2، 1974.

فضل، صلاح. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1978.
الفيصل، شكري، مناهج الدراسة الأدبيية في الأدب العربي، مكتبة الخانجي، 1953.
القاضي، محمد. الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية. كلية الآداب منوبة (تونس)، ودار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط. الأولى، 1998.
القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط. 1981.
قطب، سيد. النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط. 8، 2003.
كاظم، نادر. هل وصل النقد إلى طريق مسدود؟ مجلة المستقبل العربي، كانون الأول (ديسمبر) 2013/12، العدد: 418، السنة: 112.
كيليطو، عبد الفتاح. المقامات: السرد والأنساق الثقافية. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال، الدار البيضاء، 2001.
لبيب، الطاهر. سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجا، المنظمة العربية للترجمة – لبنان 2009.
لبيب، الطاهر. سوسيولوجيا الغزل: الشعر العذري نموذجا، تر. مصطفى المسناوي، دار الطليعة، بيروت، 1988.
لحمداني، حميد. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي – دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
المديني، أحمد. تودوروف يعيد ضبط عقارب ساعة الأدب على ميقات المعنى، جريدة الاتحاد الاشتراكي (المغربية)، بتاريخ 1/4/2007.
مروة، حسين. النزعات المادية في الفلسفة العربية والإسلامية. دار الفارابي، ط. الثانية، 2008.
مروة، حسين. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار المعارف، 1988.
المسدي، عبد السلام. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط. 4، 1993.

المعداوي، أحمد. أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب ط1 1993.
مفتاح، محمد. التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1996.
مفتاح، محمد. التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1994.
مفتاح، محمد. ديوان لسان الدين بن الخطيب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984.
مفتاح، محمد. في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.
مفتاح، محمد. مشكاة المفاهيم: النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2000.
مفتاح، محمد. المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء 1999.
المقالح، عبد العزيز. عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1988.
مندور، محمد. الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط. 2، 1957.
مندور، محمد. في الأدب والنقد، نهضة مصر، 1988.
المسدي، عبد السلام. قراءات مع الشابي والجاحظ وابن خلدون، دار الصباح ط. 4، 1993.
المودن، حسن. الرواية والتحليل النصي: قراءة من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 2009.
نالينو، كارلو. تاريخ الآداب العربية: من الجاهلية حتى عصر أموية، ط.2، دار المعارف، القاهرة، 1970.
النجار، محمد رجب. التراث القصصي في الأدب العربي، منشورات ذات السلاسل، ط. الأولى، 1995.
النويهي، محمد.: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، ط.2، 1965.
النويهي، محمد. نفسية أبى نواس، محمد النويهى. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953.

هارون، عبد السلام محمد. تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. 7، 1998.
ويليك (رينيه)، وارين (أوستن)، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
يقطين، سعيد ودراج، فيصل. آفاق نقد عربي، دار الفكر، دمشق، 2003.
يقطين، سعيد. الأدب، المؤسسة، السلطة: نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2002.
يقطين، سعيد. السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة، 2006.
يقطين، سعيد. السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2012.
يقطين، سعيد. القراءة والتجربة، حول التجريب في الرواية المغربية الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
يقطين، سعيد. النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2008.
يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2005.

2 - بالأجنبية:

Bertens, Hans. Literary theory. The basics, Routledge 2001.
Bouveresse, Jacques. La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie, *Agone, Collection «Banc d'essais», 2008.*
Butler, C. 2002. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
Campbell, David. Tim Coldicott, and Keith Kinsella, Systemic Work with Organization, H. Karnac, 1994.
Carter, David.literary Theory, Pocket Essentials 2006.
Cartwright, John H. and Brian Baker. Literature and science: social impact and interaction, ABC-CLIO, Inc., 2005.
Citton, Yves. *l'Avenir des Humanités*, *Edi. La Découverte*, 2010).

Collot Michel. Le thème selon la critique thématique. In: Communications, 47, 1988.

Compagnon, A. *La littérature pour quoi faire?* pourquoi faire? Collège de France, Fayard, 2007.

Culler, Jonathan, Literary Theory: A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2000.

Davis, C. 2004. *After Poststructuralism: Reading, Stories, and Theory*. New York: Routledge.

Delbanco, A. 1999. "The Decline and Fall of Literature." *New York Review of Books* 46, November 4.

Eagleton, T. 2003. *After Theory*. New York: Basic Books.

Ellis, J. M. 1 997. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press.

Gary Day, Literary criticism, a new history, Edinburgh University Press, 2008.

Genette, G. "Peut-on parler d'une critique immanente?", *Poétique.* (2001), N° 128.

Goodheart, E. 1999. *Does Literary Studies Have a Future*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Gottschall, Jonathan. Literature, Science, and a New Humanities, PALGRAVE MACMILLAN, 2008.

Kernan, A. 1992. *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press.

Kernan, A. ed. 1997. *What's Happened to the Humanities?* Princeton, NJ:Princeton University Press.

Kolbas, Dean, E. Critical theory and the literary canon, Westview Press, 2001.

Lemire, Louise. Gaétan, Martel, . L'approche systémique de la gestion des ressources humaines: le contrat psychologique des relations d'emploi dans les administrations publiques du XXIe siècle, Presses de l'Université du Québec, 2007.

Lentricchia, F. 1996. "Last Will and Testament of an Ex-Literary Critic." *Lingua Franca*, September/October.

Lepenies, Wolf. Sainte-Beuve comme sociologue. In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 2005, N°57.

Lopez, J. and Potterm G. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. New York: Continuum. 2005.

Maingueneau, D.*Contre Saint-Proust. La fin de la littérature, Belin,*2008.

Marx, William.L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII-Xxe siècle, édi.Minuit, 2005.

McQuillan, M., R. Mcdonald, R. Purves, and S. Thompson, eds. 2000. *Post-Theory: New Directions in Critique*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

Menand, L. 1997. "The Demise of Disciplinary Authority." In *What's Happened to the Humanities?* edited by Alvin Kernan, 201-219. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Mitchell, W., ed. 2004. "The Future of Criticism—A Critical Inquiry Symposium." *Critical Inquiry* 30, 2.

Patai, D. and W. Corral, eds. 2005. *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. New York: Columbia University Press.

Piaget J. Le structuralisme, P.U.F, Coll. "Que-sais-je?", 1968.

Rinner, Fridrun «Quelques réflexions sur la critique littéraire et la théorie du système en Allemagne», *Revue germanique internationale* n°8, 1997.

S.J. A system- Oriented Approch to Literary Studies. Shmidt,

Schaeffer, Jean-Marie. Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?, Thierry Marchaisse éditeur, 2011.

Scholes, R. 1999. *The Rise and Fall of English*:Reconstructing English as a Discipline. New Haven: Yale University.

Skyttner, Lars. GENERAL SYSTEMS THEORY:Problems, Perspectives Practice, World Scientific Publishing Co. Pte. (2nd Edition), 2005.

Tarchuna, Mahmoud.Les Marginaux dans les Récits Picaresques arabes et espagnols, Publications de l'Université de Tunis. 1982.

Todorov, T. *La littérature en péril, édi. Flammarion*, **2007**

Von Bertalanffy, Ludwig. General system theory, Fondations, Development, Applications, George Braziller, New York, 9th.edi. 1984.

Weisbuch, R. 1999. “Six Proposals to Revive the Humanities.” *Chronicle of Higher Education*, March 26.

Woodring, C. 1999. *Literature: An Embattled Profession*. New York: Columbia University Press.

Yi Lin, Bailey Forrest, Systemic Structure Behind Human Organization, From Civilizations to Individuals Springer, 2012.

3 - مواقع إلكترونية:

Citton, Yves. «Il faut défendre la société littéraire», Acta fabula, vol. 9, n° 6, Essais critiques, Juin 2008, URL: http://www.fabula.org/revue/document4299.php, page consulté 13 mars 2014

Maingueneau, Dominique, Entretiens, http://www.voxpoetica.org/entretiens/intMaingueneau.html - (15 Juillet 2014)

Maingueneau, Dominique «À quoi servent les études littéraires?», La Vie des idées, 14 juillet 2011. URL: http://www.laviedesidees.fr/A-quoi-servent-les-etudes.html

www.nybooks.com/articles/archives/1999/nov/04/the-decline-and-fall-of-literature/

www.nybooks.com/articles/archives/1999/nov/04/the-decline-and-fall-of-literature/

Joyce, Michael. *Afternoon, A Story*. Computer software. Jackson, MI: Riverrun Limited, 1989. Macintosh Plus, System 6.0, 2MB RAM.

صدر للمؤلف

1. **القـراءة والتجربـة:** حـول التجريـب في الخطـاب الروائـي الجديـد في المغـرب، دار الثقافـة، الـدار البيضـاء 1985، طبعـة دار رؤيـة للنشـر، القـاهرة، 2014.
2. **تحليل الخطاب الروائي:** الزمن، السرد، التبئير 1989، ط.4، 2005
3. **انفتاح النص الروائي:** النص والسياق 1989 المركز الثقافي العربي/بيروت - الدار البيضاء، ط.2، 2001. الطبعة الثالثة، 2006
4. **الروايـة والتـراث السـردي:** مـن أجـل وعـي جديـد بـالتراث، المركـز الثقـافي العربـي/بـيروت - الـدار البيضـاء ط. 1، 1992، ط.2، دار رؤيـة، القـاهرة، 2006.
5. **ذخيرة العجائب العربية:** سيف بن ذي يزن المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994.
6. **الكلام والخبر:** مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي/بيروت - الدار البيضاء، 1997.
7. **قال الراوي:** البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي/بيروت - الدار البيضاء، 1997.
8. **الأدب والمؤسسـة** والسـلطة: نحـو ممارسـة أدبيـة جديـدة، المركـز الثقـافي العربي/بيروت - الدار البيضاء، 2002.
9. **آفـاق نقـد عربـي معاصـر**، بالاشـتراك مـع فيصـل دراج، دار الفكـر، دمشـق، 2003.
10. **من النص إلى النص المترابط:** مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي/بيروت - الدار البيضاء، 2005.

11. **مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي**: بالاشتراك مع حميد لحمداني ومحمد الداهي، "سلسلة المختار في تحليل المؤلفات"(الجذع المشترك)، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2006.

12. **السرد العربي**: **مفاهيم وتجليات**، دار رؤية، القاهرة 2006/الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012.

13. **مقاربات منهجية للنص السيرذاتي والنقدي**: بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني، "سلسلة المختار في تحليل المؤلفات"(السنة الأولى باكلوريا)، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2007.

14. **مقاربات منهجية للنص الروائي والنقدي**، بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني، "سلسلة المختار في تحليل المؤلفات" (السنة الثانية باكلوريا) مكتبة المدارس، الدار البيضاء، 2007.

15. **بديعة وفؤاد**، رواية لعفيفة كرم: إعداد وتقديم، بمناسبة مرور قرن على صدورها في نيويورك، منشورات الزمن، الرباط، (2007).

16. **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية**: نحو كتابة رقمية عربية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، (2008).

17. **قضايا الرواية العربية الجديدة**: الوجود والحدود، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2010/الدار العربية للعلوم ناشرون، 2012.

18. **رهانات الرواية العربية**: بين الإبداعية والعالمية، (بالاشتراك مع محمد القاضي)، سلسلة رؤى ثقافية، رقم1، النادي الأدبي بالرياض، 1432-2011.

19. **السرديات والتحليل السردي**: الشكل والدلالة. المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2012

20. **المغرب مستقبل بلا سياسة**: في الثقافة والسياسة والمجتمع، منشورات الزمن، لسلسلة شرفات، الرباط، 2013.

الفكر الأدبي العربي

البنيات والأنساق

د. سعيد يقطين

▪ كاتب من المغرب.

تشكل الفكر الأدبي العربي الحديث، من خلال الناقد الأدبي منذ بداية القرن العشرين متخذا الصور التالية:

- الجامعي - الأكاديمي (جرجي زيدان).
- الجامعي - الأديب (مصطفى صادق الرافعي).

وكان تركيبهما من خلال صورة الأكاديمي - الأديب (طه حسين) الذي أصّل التقليد الأدبي. ظهر في الصيرورة «الشيخ - العالم» (عبد السلام هارون) الذي لعب دورا كبيرا في تحقيق النص التراثي، لكن دوره يتقلص باستمرار. وامتدت صورة «الأكاديمي - الأديب» مهيمنة، إلى الآن، مع شوقي ضيف.

لم تقتصر صورة الأكاديمي - الأديب على الاشتغال داخل الجامعة، إذ أن مشاركته في الساحة الثقافية ظلت موازية ومكملة، بل وأحيانا موجهة للفكر الأدبي العربي العام. فكان صوت المثقف وصورته امتدادا للأكاديمي - الأديب، والوجه الآخر لصورته التي تشكلت بين ردهات الجامعة.

اشتغل الناقد العربي (المثقف)، بتاريخ الأدب، والنقد الأدبي، متفاعلا مع مختلف التيارات التي عرفها النقد الغربي الحديث. وكان عمله يتركز بالدرجة الأولى على التيمات. وحتى في المرحلة البنيوية ظلت التيمات شغله الأساس، فكان كشفه عن البنيات محدودا، وها هي الآن تتحول إلى أنساق، بإعطاء الناقد الأدبي، صورة «الناقد الثقافي». ظل الهاجس الاجتماعي والسياسي والثقافي (الإيديولوجي) هو السائد في تاريخه الحديث الذي كان يطفو فيه الحديث عن الأزمة، كلما تم الانتقال من مرحلة إلى أخرى.

بين «الأكاديمي - الأديب» و«المثقف» ضمرت صورة الأكاديمي - العالم (عالم الأدب) إلى درجة الاختفاء؛ وظلت مستبعدة ومقصاة من دائرة الاهتمام. ولا يمكن للنقد الأدبي، أو الثقافي، العربي أن يتطور أو يتحول، ما لم يتأسس على قاعدة الفكر الأدبي الذي يسمح له بالسير على رجلين: العلم الأدبي، من جهة، والنقد الأدبي، من جهة أخرى. إن ذلك هو الذي سيسمح له بأن يتأسس اختصاصا له هوية مستقلة، تجعله قادرا على الانفتاح على الاختصاصات العلمية الإنسانية والطبيعية والتكنولوجية الأخرى، والتفاعل معها، بقوة واقتدار يؤهلانه لإنتاج «المعرفة الأدبية»، والمساهمة في الفكر الإنساني. وإلا فإنه سيظل ملتقى للاختصاصات الأخرى وعالة عليها.


ISBN: 978-614-02-1165-0

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com